This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

12466.41

Harvard College Library.

FROM THE

MARY OSGOOD LEGACY.

"To purchase such books as shall be most needed for the College Library, so as best to promote the objects of the College."

Received 1 April, 1899.

Shakespeare's

Zweiter mittelalterlicher Dramen-Cyclus.

Von demſelben Verfaſſer iſt früher erſchienen:

William Shakeſpeare.

Sein Leben und Dichten.

Erſter (einziger) Band.

8°. XVI, 534 Seiten. M. 6,60.

Shakespeare's

Zweiter mittelalterlicher

Dramen-Cyclus

von

Edmund Wichelns

Dr. E. W. Sievers.

Mit einer Einleitung

von

Dr. W. Wetz,

Privatdozent a. d. Universität Gießen.

Berlin,

Verlag von Reuther & Reichard

1896.

124 A 6.41
6

APR 1 1899
LIBRARY.

Mary Osgood fund

Alle Rechte, auch das der Ueberſetzung vorbehalten.

125

E. W. Sievers.

Eduard Wilhelm Sievers*), aus dessen Nachlaß wir die folgende Shakespeare-Studie hiermit der Oeffentlichkeit übergeben, wurde am 19. März 1820 als der fünfte von sieben Söhnen des Kaufmannes C. F. Sievers in Hamburg geboren. Er besuchte bis Ostern 1839 das Johanneum seiner Vaterstadt, bezog dann die Universität Halle, wo er nur ein Semester blieb, und ging später nach Berlin und Bonn. Er widmete sich hauptsächlich dem Studium der klassischen Philologie; Böckh in Berlin und mehr noch Welcker in Bonn haben von seinen akademischen Lehrern stärker auf ihn gewirkt. Daß damals die archäologischen und historischen Interessen die philosophischen bei ihm überwogen, zeigt seine Dissertation: De Odrysarum imperio commentatio (Bonnae, Typis Petri Neusseri 1842), auf Grund deren er in Erlangen promovirt wurde. Diese Abhandlung, die er seinem Vetter, dem Professor am Johanneum R. C. Sievers, dem Verfasser einer Geschichte Griechenlands vom Ende des peloponnesischen Krieges bis zur Schlacht bei Mantineia, widmete, gibt in ihrem ersten Theile einen Abriß der Geschichte jenes thrakischen Staates nach den Quellen, der zweite beschäftigt sich mit der Untersuchung einiger streitiger Punkte. Im Jahre 1841 kehrte Sievers nach Hamburg zurück und fand sofort eine Anstellung an dem Johanneum, so daß er diesem als Lehrer wie als Schüler angehört hat. Im Mai nächsten Jahres zog er sich bei dem großen Brande durch seine Theilnahme an den Löscharbeiten eine schwere Erkältung zu, die durch falsche ärztliche Behandlung eine sehr schlimme Wendung nahm. Als letzten Versuch wandte er die Wasserkur unter Dr. Piutti in Elgersburg und zwar mit solchem Erfolge an, daß er nach sechsmonatlichem Aufenthalt im Januar 1845 die Anstalt, die er als ein

*) Vgl. die Nekrologe von Oberschulrath Dr. A. von Bamberg (Programm des Herzogl. Gymnasium Ernestinum zu Gotha 1895) und von Dr. Walter Bormann (Shakespeare-Jahrbuch für 1895). Bormann's Nekrolog, von dem durch ein Versehen der Schluß weggelassen wurde, soll im nächsten Jahrbuch nochmals vollständig abgedruckt werden.

Krüppel betreten hatte, völlig geheilt verlassen und seine Lehrthätigkeit in Hamburg wieder aufnehmen konnte. Zwei Monate später siedelte er von Hamburg nach Gotha über. In Elgersburg war er nämlich mit dem Oberkonsistorialrath Dr. E. Jacobi, dem damaligen interimistischen Director des Realgymnasiums zu Gotha, bekannt geworden, der seine Berufung an diese Anstalt als Lehrer der neueren Sprachen bewirkte. Aus jener Zeit stammen auch seine Beziehungen zur Perthes'schen Familie und sein nahes Verhältniß zu der edlen Gräfin Schlabrendorf, welche ihm bis zu ihrem 1858 erfolgten Tode eine mütterliche Freundin geblieben ist. Im Jahre 1846 trat Sievers mit Unterstützung der Gothaischen Regierung eine halbjährige Reise nach Frankreich und England an, um das dortige Schulwesen kennen zu lernen und sich selber in der französischen und englischen Sprache weiterzubilden. Das Jahr Achtundvierzig regte seinen lebhaften Geist mächtig an, er wirkte mit Wort und Schrift für die freiheitliche Bewegung, wie er auch mit seinen näheren Bekannten in die Bürgerwehr Gothas eintrat. Es zittert in den Schriften der nächsten Jahre bisweilen noch etwas von der Erregung jener stürmischen Zeit nach. Das Interesse für politische Fragen, denen er ein anhaltendes Nachdenken widmete, hat er sich zeitlebens bewahrt, er hat auch schon früh, wie seine später zu erwähnende Schrift über Lear beweist, seiner Zeit vorauseilend, die Bedeutung socialer Fragen und namentlich die des Proletarierelends vollauf zu würdigen gewußt. Im Herbst 1849 gründete er seinen eigenen Hausstand und widmete sich von der Zeit an außer seinem Amte hauptsächlich seinen Studien, die mehr und mehr ihren Mittelpunkt in Shakespeare gefunden hatten. Bei der Vereinigung der beiden Gothaer Gymnasien unter Joachim Marquardt's Leitung (1859) wurde er zum Professor ernannt, 1885 kam er um seine Versetzung in den Ruhestand ein und erhielt sie unter Verleihung des Titels Hofrath. Zweimal, 1850 und 1865, wurde er durch Krankheit genöthigt, seine Thätigkeit an der Schule für längere Zeit zu unterbrechen. Hiervon abgesehen hat er vierzig Jahre hindurch mit größter Hingebung seinen Lehrerberuf in Gotha ausgeübt.

Die erste Arbeit, die Sievers nach seiner Promotionsschrift veröffentlichte, läßt uns erkennen, daß ihr Verfasser in den inzwischen verflossenen fünf Jahren eine bedeutende Wandlung durchgemacht hatte. Es ist die als Manuscript gedruckte Gelegenheitsrede: Ueber die Tragödie überhaupt und Iphigenie in Aulis [in der Schiller'schen Bearbeitung] insbesondere. (Hamburg und Gotha 1847, Friedrich und Andreas Perthes.) Mehr noch als der Uebergang von der politischen zur Litteraturgeschichte fällt der Wechsel der Betrachtungsweise auf, die nun nicht mehr gelehrt-philologisch, sondern eminent philosophisch ist. Sievers zeigt sich von der allgemeinen philosophischen Bewegung jener Zeit ergriffen und namentlich stark von der geschichtsphilosophischen und ästhetischen Speculation der nächstvorhergehenden

Epoche beeinflußt. Die großen Unterschiede der Zeitalter und der Völker und die verschiedene Art, wie sie in Dichtung, Kunst und Religion sich wiederspiegeln, der innere Zusammenhang der jedesmal herrschenden Ideen, die gleichsam unter sich ein System bilden, fesseln daher besonders seine Aufmerksamkeit. Sehr hübsch und geistvoll sind seine Bemerkungen über die Stellung unserer beiden größten Dichter zu dem Alterthum, ihre Verwandtschaft und ihren Gegensatz zu ihm, über das Schicksal bei den griechischen Tragikern und manches Andere dieser Art. Was aber der Abhandlung ihr besonderes Interesse gibt, ist die große Selbständigkeit des siebenundzwanzigjährigen Autors, das feine ästhetische Verständniß und die geläuterte Kunstanschauung, die er überall bekundet. Schon hier wendet er sich in längerer Ausführung gegen die damals vielverbreitete Auffassung von der Kunst, die bald darauf unter allgemeinem Beifall auf Shakespeare angewandt wurde, wonach die Kunst außerhalb ihres Wesens liegenden Zwecken, namentlich dem, uns zu lehren und zu bessern, dienen sollte. In diesem Zusammenhang bekämpft er auch die bekannte Theorie seines Lehrers Böckh über die Antigone des Sophokles, durch die der Dichter uns zum Maßhalten mahnen wolle. „Man sagt," bemerkt hiergegen Sievers, „alle Poesie drücke einen Gedanken aus, ein ewiger Gedanke sei in sie versenkt, ohne ihn könne sie noch keinen Anspruch machen, Poesie zu heißen. Und fragen wir nach, welcher Gedanke z. B. in der schon erwähnten Antigone sich aussprechen solle, so lautet die Antwort: sowohl des Kreon wie der Antigone Untergang lehre das: „Halte Maß". Aber wenn auch der berühmte Philologe in der Hauptsache keinen Widerspruch erfahren hat, man vielmehr nur in der Bestimmung des Grundgedankens von ihm abwich, so glauben wir doch annehmen zu dürfen, daß dies Schweigen, ja selbst die Zustimmung noch keine thatsächliche Anerkennung ausgedrückt habe — oder war wohl einer unter den Lesern der Antigone, der gewünscht hätte, Antigone möchte den weisen Spruch zur Richtschnur ihres Thuns genommen und ihren Bruder, dem Willen des Tyrannen gemäß, unbeerdigt gelassen haben? Wahrlich! wo göttliche Pflichten rufen, da ist das Maß ein schlechter Führer — und das Leben ist der Güter Höchstes nicht!" Aehnlich bemerkt Sievers über den Agamemnon des von ihm erläuterten Euripideischen Stückes: „Auch hier hätte der Vater Maß halten sollen, denn er verursacht alles Leiden dadurch, daß er für Griechenlands Ehre seine Tochter dahingeben will — aber wenn hier Maß möglich war, so war alles Vorige bloß Possenspiel und, insofern es schwere Leiden schafft, nicht einmal ein unschuldiges Possenspiel, über das wir noch lachen könnten. Ich wiederhole es, die Tragödie lehrt nicht einzelne Tugenden, wie denn überhaupt keine einzelne Tugend gelehrt werden kann, sondern die Tugend als Inbegriff aller einzelnen, wie Minerva aus dem Haupt des Jupiter, aus der Erkenntniß der menschlichen Würde und Erhabenheit entspringt." (S. 23.)

Diesen Ansichten ist Sievers auch später immer treu geblieben, und es war eine Flüchtigkeit der Kritiker, wenn sie in seinem Streben, die Grundidee eines Shakespeare'schen Stückes aufzufinden, einen Rückfall in denselben Fehler erblickten, den er an anderen tadelte.

I. Erste Shakespeareschriften.

Schon als er diese Rede niederschrieb, in der er gleichmäßig die alten wie die neueren Dichter berücksichtigte, hatte ein einzelner unter diesen sein wissenschaftliches Interesse in besonderem Maße erregt und sollte es fortan beinahe ausschließlich beschäftigen — Shakespeare. Etwa vom Jahre 1847 müssen wir Sievers Versuche datiren, sich über Shakespeare, über die Gesetze seines Schaffens und die Entwicklung seines Geistes Rechenschaft zu geben. Er hat das Studium und den Cultus Shakespeare's bis zu seinem letzten Athemzuge gepflegt, und noch während seiner letzten schweren Krankheit war jede von Schmerzen freie Stunde der Entwicklung seiner Ansichten über eine Gruppe der Shakespeare'schen Dramen gewidmet.

Man kann Sievers' Arbeiten über Shakespeare in zwei Gruppen sondern. Zur ersten gehören die Schriften und Aufsätze, die er in rascher Folge vom Jahre 1849 an veröffentlicht. Dann folgt eine längere Pause in der Production, in der seine Ansichten sich in einem Proceß der Klärung und Läuterung befinden, und erst seit 1859 beginnt er den neugewonnenen Standpunkt öffentlich darzulegen.

Sievers war in der Zeit unmittelbar nach Achtundvierzig erstaunlich productiv, namentlich wenn wir in Betracht ziehen, daß er 1850 eine schwere Krankheit durchzumachen hatte. Er veröffentlichte: Zur Characteristik Hamlet's in Rötscher's Jahrbüchern für dramatische Kunst 1849, S. 321—364; Zur Grundlegung einer neuen Auffassung des Shakespeare'schen Dramas Hamlet in Herrig's Archiv f. d. Stud. d. neueren Sprachen und Litteraturen 1849.50, Bd. VI, S. 1—34, Bd. VIII, S. 65—91. 129—42; Zur Characteristik Othello's, ebenda 1851. Bd. IX, S. 77—101. 137—150. 257—286; Ueber die Grundidee des Shakespeare'schen Dramas Heinrich IV. 1. Theil, ebenda 1852, Bd. XI, S. 341—364; Ueber die Grundidee des Shakespeare'schen Dramas Othello (Programm des Realgymnasiums zu Gotha für 1851). Während diese Aufsätze sich an die Gelehrten richteten, suchte er auch weiteren Kreisen das Verständniß Shakespeare's dadurch zu erschließen, daß er ihnen den Inhalt einzelner Dramen, halb erzählend, halb analysirend, wiedergab. Die Sammlung führte den Titel: Shakespeares Dramen für weitere Kreise bearbeitet von Dr. E. W. Sievers. Es erschienen fünf Nummern: I. Hamlet. II. Julius Cäsar. III. König Lear. 1851. IV. Romeo

und Julie. 1852. V. Othello. 1853, die ersten vier bei Engelmann in Leipzig, die letzte bei Westermann in Braunschweig. Ferner gab er in Herrig's Sammlung englischer Schriftsteller mit deutschen Anmerkungen (Berlin, Th. Chr. Fr. Enslin) den Othello (1853) und den Julius Cäsar (1855) heraus, die beide mehrere Auflagen erlebten.

Es ist für den heutigen Leser nicht leicht, diesen früheren Arbeiten vollständig gerecht zu werden. Er wird sich stets erinnern müssen, daß er nicht die Arbeiten eines Philologen oder Litterarhistorikers, sondern die eines Philosophen vor sich hat. Und zwar eines sehr geistreichen Philosophen, allerdings eines solchen Hegel'scher Richtung, der sich in dem schweren Rüstzeug der Hegel'schen Philosophie sicher, aber nicht immer leicht bewegt. Sätze über einfache psychologische und ethische Thatsachen, die wir geneigt wären, ohne weitere Begründung hinzunehmen, müssen wir uns umständlich aus höheren allgemeinen Begriffen herleiten und das Verhältniß dieser Begriffe und der daraus abgeleiteten zu anderen Begriffen gründlich auseinandersetzen lassen. Einzelne seiner schönsten und werthvollsten Gedanken müssen aus einem Wust von krauser Gelehrsamkeit und scholastischen Formeln herausgesucht werden. Allerdings hat er einen großen Vorzug vor anderen Kunstphilosophen dieser Richtung, etwa dem von ihm weit überschätzten Rötscher: das ist der große Wahrheitssinn, das Streben nach möglichst scharfer Erfassung des Gedankens und die Abneigung, sich und andere mit bloßen Worten, denen keine klaren Begriffe entsprechen, abzuspeisen.

Aber nicht nur durch die philosophische Schulsprache, sondern auch dadurch wird die Wirkung von Sievers' Ansichten vielfach erschwert, daß er mehrfach über dasselbe Stück an verschiedenen Orten und beinahe gleichzeitig handelt und dadurch genöthigt wird, in der einen Abhandlung immer auf die andere Bezug zu nehmen. Seine Auffassung des Othello muß man an nicht weniger als vier verschiedenen Stellen zusammensuchen, außer in den zwei selbstständigen Aufsätzen in der Vorrede der Schulausgabe und in der Bearbeitung des Shakespearischen Stückes. Am meisten befriedigen die Bearbeitungen der fünf großen Tragödien und insbesondere scheinen uns die des Julius Cäsar und des König Lear trefflich gelungen. Aber auch hier leidet seine Darstellung bisweilen an störenden Eigenheiten. Im Hamlet verwendet Sievers zu gern die Mittel eines novellistischen Erzählers. Akt 1, 1 z. B. beginnt: „Es ist Nacht; blaß schimmert der Mond, feurig leuchten die Sterne, ein dünner, durchsichtiger Duft liegt über der Landschaft: Alles verkündigt den nordischen Himmel" u. s. w. In der Characteristik des Königs Akt 1, 2 schreibt er u. A: „Seine Haltung ist mehr angenommen als natürlich, er hascht nach äußerer Majestät, und seine nicht sehr edlen Züge gewinnen einen prahlerischen Ausdruck, er möchte gern noch sicherer erscheinen als er ist. Dadurch erweckt er Zweifel,

die sein unstätes Auge und das Lächeln, das stets um seinen Mund schwebt, nun zu bestätigen scheint." Von diesen Fehlgriffen hielt sich Sievers in den folgenden Bänden frei und begnügte sich mit einer mehr nüchternen Analyse, die er auch auf einem erheblich knapperen Raume zu geben vermochte. Jedoch schien er auch damit nicht ganz zufrieden zu sein, denn bei dem letzten Stücke, dem Othello, wählte er die Form einer historischen Erzählung, wodurch etwas wie ein fremder Zug in seine Darlegung hineinkommt und der Anschein erweckt wird, als wolle die Erzählung, gegen ihre Absicht, eine selbstständige Bedeutung neben dem Dichterwerke beanspruchen.

Die erwähnten Mängel sind bald stärker, bald schwächer vorhanden und verschwinden in den Arbeiten der ersten Periode wohl niemals ganz: glücklicherweise aber haften sie doch nur an der Oberfläche und betreffen fast immer nur die Form, in der uns Sievers' Ansichten dargeboten werden.

Den Mängeln stehen sehr große und wesentliche Vorzüge gegenüber. Wohlthuend berührt vor allem der tiefe Ernst, der Sievers immer kennzeichnet, der starke Drang, Shakespeare selber in seiner Wahrheit zu erkennen, der ihn so vortheilhaft vor gewissen anderen Leuten auszeichnet, die sich mit Shakespeare ja nicht aus Liebe zu ihm und zur Sache abgaben, sondern weil er sich so bequem als Vehikel für geistreiche Einfälle über alle möglichen Dinge brauchen ließ. Wichtiger aber ist — und Sievers durfte mit vollem Rechte das in einzelnen Vorreden aussprechen — daß er fast überall neue und zwar sehr beachtenswerthe Auffassungen der Shakespeare'schen Dramen bot und fast durchweg einen wesentlichen Schritt über seine Vorgänger hinaus that. Sobald wir uns durch die einleitenden geschichts-philosophischen oder ethischen und psychologischen Betrachtungen durchgearbeitet haben, in denen doch immer ein geist- und kenntnißreicher Mann zu uns spricht, und in die Betrachtung des Dramas selber eintreten, überrascht uns Sievers durch eine Fülle scharfsinniger und fast immer den Kern des Problemes treffender Bemerkungen. Namentlich seine psychologischen Analysen — und nach der Seite zeigen sich unsere deutschen Shakespeare-Aesthetiker meist besonders schwach — sind in hohem Maße durch Feinheit und Richtigkeit ausgezeichnet, wenn auch Sievers bisweilen durch zu viel Subtilität sündigt und einzelnen nebensächlichen Zügen zu große Bedeutung unterlegt.

Als Sievers über Shakespeare zu schreiben begann, waren die ersten Bände von Gervinus' bekanntem Werke über Shakespeare eben ausgegeben worden. Trotzdem schon damals wie jetzt alle Urtheilsfähigen über Gervinus' Unzulänglichkeit der ästhetischen Seite seiner Aufgabe gegenüber einig waren, so hatte doch sein Werk einen außerordentlichen Erfolg, und die darin entwickelte Auffassung des Dichters erfreute sich eines großen Ansehens. Sievers sieht sich nun sehr oft genöthigt, gegen

diese Auffassung Stellung zu nehmen, und die Opposition gegen Gervinus ist auch da häufig vorhanden, wo Sievers nicht offen gegen ihn polemisirt. Bei Gervinus herrscht überall das Streben vor, Shakespeare's Dramen eine platte, trockene Moral unterzuschieben. Othello soll z. B. „vor der Verlassung des väterlichen Hauses und der unberathenen Hingebung an einen Fremden warnen," und „aus Heinrich des Vierten Regierung sollen wir lernen, daß der königliche Pflichteifer zwar die Usurpation erhalten, aber das Unrecht, das in ihr begangen war, nicht sühnen könne, und daß ein widerrechtlich erworbenes Reich durch bloße Verdienste, auch bei der geschicktesten und schlauesten Charakterenlage, nicht vor den größten Erschütterungen gesichert sei." Sievers, der solche Auffassung der Kunst schon früher entschieden verworfen hatte, bekämpft sie auch jetzt wieder bei den verschiedensten Gelegenheiten und bemerkt z. B. gegen die eben angeführte Stelle: „Was wäre aber dann das Thema Heinrichs IV. anders als das alte: „Unrecht Gut gedeiht nicht?" Und dazu soviel Aufwand? Dazu alle die Kämpfe, all das namenlose Elend eines ganzen Volkes? In der That, man staunt ob solcher Afterweisheit und staunt, daß sie noch heute dem deutschen Volke sich aufzudrängen wagen darf!"

Der Gegensatz besteht jedoch nicht nur in den Prinzipien, sondern erstreckt sich auch auf viele einzelne Punkte, wo Sievers von Gervinus, dessen Werk zu allem Anderen auch noch sehr flüchtig gearbeitet ist, in der Deutung der Charaktere, einzelner Scenen oder ästhetischer Züge abwich. Die Verschiedenheit der Betrachtungsweise mußte den Zeitgenossen auffallen, und die Kritik fand, daß Sievers' Arbeiten derjenigen von Gervinus „nicht nur völlig würdig zur Seite träten, sondern ihr selbst in mehr als einer Hinsicht den Rang abliefen."

Wenn wir uns nun zur Betrachtung dessen wenden, was Sievers über die einzelnen Dramen sagt, so wollen wir gleich bemerken, daß er über Hamlet, Romeo und Julie und Heinrich IV. 1. Theil später nochmals gehandelt und seine Ansichten wesentlich vertieft und berichtigt hat. Wir heben aus den Abhandlungen über Hamlet nur hervor, daß er schon jetzt mit der damals allgemein angenommenen Auffassung von Hamlet als „dem Helden der Reflexion", der die ihm gestellte Aufgabe nicht lösen kann, bricht. Nach Sievers, der an einen geistvollen Aufsatz von Hoffmann, in Herrig's Archiv Bd. III, S. 373 ff. Bd. IV, S. 56 ff. anknüpft, ist Hamlet von Hause aus voll Begeisterung für alles Große und Schöne und voll Glauben an die Menschheit: er sieht die Welt und die Menschen im verklärenden Lichte des Ideals. Nun aber brechen die Ereignisse herein, die sein ganzes stolzes Weltgebäude in Trümmer schlagen, der Tod seines Vaters und was sich alles daran knüpft, die überraschend schnelle Heirath seiner Mutter und die Enthüllungen des Geistes, die ihm einen Abgrund von Schlechtigkeit und Gemeinheit enthüllen. Was Hamlet von

innen heraus vernichtet, das ist nicht die über seine Tragfähigkeit hinausgehende große That der Rache, sondern die Erkenntniß der Schlechtigkeit der Welt, des Widerspruches zwischen seinem Ideal und der Wirklichkeit. Hamlet geht zu Grunde, weil sich plötzlich der düstere Hintergrund des Lebens vor ihm aufrollt, weil der Blick in diesen ihm seinen Glauben an das Leben und an das Gute selber raubt, und weil er nun nicht handeln kann. „Wie sollte Hamlet, der kein ganzes Selbst mehr hinzugeben hat, der innerlich zerrissen ist, zum Handeln fähig sein? Er steht mit seinem Geiste außerhalb der Sache, die durch ihn verwirklicht werden soll, ist nicht von ihr ergriffen und bleibt daher den Zweifeln über ihr Gelingen ausgesetzt." (Hamlet S. 127). Auf dieser Theorie haben später Eckardt, Flathe, Döring u. A. weitergebaut, sie bildet auch den Kern einer neueren Hamlettheorie, über die sich im letzten Jahre ein heftiger Prioritätsstreit entsponnen hat, der dem in der Shakespeareliteratur auch nur wenig bewanderten Leser höchst auffallend erscheinen mußte. Man darf daran zweifeln, ob die Späteren die Sievers' Ansicht über Hamlet weiterbildeten, an Gründlichkeit und Scharfsinn ihm gleichkamen. Noch ist zu erwähnen, daß Sievers, wie Klein vor und Werder nach ihm, annahm, die Hamlet auferlegte That sei nicht der Mord des Königs sondern die Anklage und Entlarvung desselben vor dem Volke.

Am feinsten empfindet wohl Sievers dem Dichter nach in seiner Analyse des König Lear, der überzeugenden und meisterhaften Darlegung der in diesem gewaltigen Drama geschilderten Seelenprozesse. Keine frühere und keine spätere Schrift über dies Drama ist wohl so sehr in die Tiefe gegangen und hat die Intentionen des Dichters so glücklich zu deuten gewußt.

Uns muthen heute die culturhistorischen und geschichtsphilosophischen Betrachtungen, die Sievers in der Einleitung und der Analyse des ersten Aktes des Julius Cäsar gibt, etwas fremdartig an, die psychologische Entwicklung der Hauptcharaktere hat dafür noch nichts von ihrem Interesse eingebüßt. Bei Brutus und ebenso bei Othello, die man meist als unschuldige Opfer ränkevoller Verführung hinstellen will, erkennt Sievers richtig, daß ihr tragisches Schicksal in ihnen vorbereitet lag, und daß Cassius und Jago bloß als Gelegenheitsursachen wirkten, die es ins Rollen brachten. „Keineswegs ist es Cassius, der Brutus verführt, vielmehr war Brutus' innere Ruhe längst geschwunden, eh' er Cassius begegnete, und wie der erste Gedanke, Cäsar zu stürzen, selbständig in ihm entstanden ist, so wird auch sein Entschluß die Frucht selbständiger Ueberlegung sein. Ein Brutus ist wohl zu betrügen, aber nicht zu verführen." (Julius Cäsar S. 39.) Sehr gut ist namentlich auch das Verhältniß des Cassius zu Brutus dargelegt, und wie jener, weil seine Stellung zu Brutus von vorn herein innerlich unwahr ist, sich diesem auch gegen seine bessere Einsicht immer unterordnen muß: ihre Sache

trägt daher schon von Anfang an die Gefahr innerer Spaltungen in sich und ist aussichtslos.

Von den Darlegungen über Othello kommt hier vor allem diejenige in Herrig's Archiv in Betracht. Die herrschende Ansicht, die sich auch bei Gervinus findet, läßt die Eifersucht äußerlich vermittelt werden: der edle, vertrauensvolle und liebende Mohr wird in den Schlingen der Bosheit gefangen, die Eifersucht in ihm durch die Höllenkünste Jagos entfacht. Der Argwohn, sagt Gervinus, sei ein Unkraut, das schon auf dem magersten Boden und in dem kümmerlichsten Raum wuchere. „Wie aber konnte," wendet Sievers hiergegen ein, „Jagos noch so bedacht ausgestreutes Unkraut nicht nur Wurzel schlagen in einem Boden, der der Liebe ausschließlich gehörte — Gervinus wenigstens geht von dieser Annahme aus — sondern so üppig wuchern, daß er dem tief gewurzelten Glauben an Desdemona alle Nahrungskraft zu entziehen und ihn mit seinen Wurzeln auszurotten vermochte? Oder in einfacher Prosa: wie kommt es, daß Othello, da er doch Desdemona liebte, also an sie glaubte, den Einflüsterungen Jagos überhaupt Gehör gab? und wenn er es that, daß er den eingesogenen Verdacht vor Desdemona verhehlte? Mußte er nicht, selbst wenn die Umstände gegen sie zu zeugen schienen, mit dem Zutrauen der Liebe vor sie hintreten, um von dem Verdachte frei zu werden?" Sievers leitet dann aus der Naturanlage des Helden, aus der Beschaffenheit seiner Liebe sein Schicksal ab. Othellos Liebe „trägt den Keim der Eifersucht schon in sich, weil sie nicht zur Hingebung des eigenen Selbst fortgegangen ist." Das Prinzip des Zweifels, und zwar des selbstsüchtigen Zweifels, ist somit, wenn auch verhüllt, als bloße Möglichkeit, in der eigenen Liebe mitgesetzt; dieser Zweifel aber, realisirt und sich bethätigend, ist die Eifersucht. Der Untergang Othellos ist entschieden, da dem äußeren Feinde die inneren in die Hände arbeiten. (Bd. IX, S. 74 ff.) „Jago ist nicht der Urheber der Eifersucht Othellos, sondern hat allein die Bedeutung des aus ihm herausgestellten, also in ihm schon vorhandenen Unglaubens, des argwöhnischen Verstandes, der seine von vorn herein schon der Eifersucht verfallene Liebe zernagt und den selbstischen Keim derselben zu voller Entfaltung treibt. Darauf beruht die ungeheure Wirkung der Einflüsterungen Jagos, die nun überdies gerade durch das unterstützt wird, was Desdemonas Liebe in Othello über allen Zweifel hinaus heben sollte .... Weit entfernt, daß die Eifersucht allein durch seine Einflüsterungen in Othello angefacht wird, erscheint Jago vielmehr beschränkt in seiner Kenntniß dessen, was sie zu steigern vermöchte — und hat in jenes Brust Bundesgenossen, die er gar nicht kennt. Dadurch ist selbst ein Jago mit allem seinem Scharfsinn noch zu einem mangelhaften Werkzeug einer höheren Macht herabgesetzt, des sittlichen Geistes, der Othello ihm in die Arme treibt und ihn der Ehre beraubt, mehr als ein menschlicher Bösewicht zu sein, denn zum

Teufel fehlt ihm die Allwissenheit." (Bd. IX, S. 265 f.) Es gereicht dem Verfasser dieser biographischen Notiz zu großer Genugthuung, daß er für seine selbständig gefundene Auffassung des Othello, bei der er sich nur mit Flathe zu berühren glaubte, einen Vorgänger wie Sievers gefunden hat, mit dem er in diesem Punkte zusammentrifft. Es ist zu bedauern, daß Sievers die Anwendbarkeit des bei Brutus und Othello durchgeführten Prinzipes nicht auch bei den übrigen tragischen Helden Shakespeare's zeigte, auf die es, mit der Ausnahme Romeo's, ebenfalls passen würde.

Noch müssen wir auf eintge Eigenthümlichkeiten von Sievers eingehen, die später in seiner Betrachtung Shakespeare's stärker hervortreten, aber auch zu dieser früheren Zeit schon vorhanden sind, namentlich seine Neigung, das aufzufinden, was er unter der „Grundidee" eines Dramas versteht. Weit entfernt, in Gervinus' Nützlichkeitsauffassung der Kunst zu verfallen, erklärt er vielmehr gegen diesen sich richtend: „Der Künstler schafft unmittelbar, ohne Bewußtsein über die Idee des Ganzen, das er darstellt, wie ohne äußeren Zweck. Vielmehr schafft er, weil er muß, aus innerem Drange ... Je weniger die Reflexion gewirkt hat, je mehr also ein Kunstwerk ein organisches Gewächs ist, ein geistiges Naturproduct, desto größer ist es; denn daß es ein Kunstwerk sei, ist nicht bedingt durch das Bewußtsein des Künstlers im Gegensatz zu dem unbewußten Schaffen der Natur, vielmehr ist es ein solches schon dadurch, daß es im Menschengeiste wiedergeboren ist: denn dadurch schon ist die Idee, die das Auge des Künstlers vermöge der Stimmung, in der er sich befand, in dem Stoff erkannte, als er ihn in sich aufnahm, in diesem ausgeprägt, dadurch also hat derselbe den Stempel eines Kunstwerks schon erhalten." (Grundidee des Othello, S. 2 f.) Man wird sich rückhaltlos zu dieser Ansicht von der in einem dichterischen Werke enthaltenen „Idee" bekennen und es doch sehr mißlich finden dürfen, wie Sievers dieselbe für die einzelnen Dramen abzuleiten sucht. Ein in solcher Tiefe sich vollziehender Prozeß, über den dem Dichter selber jedes Bewußtsein fehlt, ist gerade deshalb auch der Beobachtung und den Schlüssen des Kritikers wenig zugänglich, und wenn dieser weitergeht, als die dem Dichter vorschwebende „dunkle Totalidee", von der einmal Schiller spricht, erkennen zu wollen, so wird er schwerlich je ein überzeugendes Resultat erhalten. Auch Sievers ist dies wohl kaum gelungen, wenn er etwa die den Othello beherrschende Idee folgendermaßen zu bestimmen sucht: „Auch Othello ist ein Mikrokosmus, eine Welt für sich, auch ihn schuf Shakespeare, nicht weil er sich die Aufgabe gestellt hatte, eine bestimmte Leidenschaft zu schildern oder gar seine Hörer vor den verderblichen Folgen der Entführung zu warnen, wie Gervinus meint, er schuf ihn, weil er mußte. Er las die köstliche Erzählung Cinthios von dem Mohren von Venedig, sein Stoff nahm ihn gefangen, weil er mit der Stimmung, in der der Dichter gerade war,

eine innere Verwandtschaft hatte, und ließ ihn nicht eher wieder los, bis er den Inhalt dieser Stimmung, die bestimmte Weltanschauung, in der er damals sich bewegte, in ihm ausgeprägt hatte." Sievers findet dann weiter, daß die Idee des Stückes nicht die Eifersucht, sondern das höhere Princip, die Liebe, und noch näher bestimmt, das Verhältniß der Geschlechter zu einander, das Verhalten jedes der beiden in der Liebe sei; jedoch werde dies hier auf andere Weise aufgefaßt als in Romeo und Julia und Hamlet. „In unserem Drama ist die höhere Natur des Weibes dargestellt, die in der Liebe selbst den Tod bezwingt; der Mann, auch wo er sich am höchsten hebt, bleibt in der Sphäre der Gemüthlichkeit und gelangt nicht zur Hingebung des eigenen Wesens. Das also wäre der Inhalt der Stimmung, in der Shakespeare seinen Stoff empfing, daß ihm das weibliche Princip der Grundstein alles Lebens war, wodurch sein Drama dann zum Lobgesange auf das Weib als solches ward."

Im Einklang mit den Theoretikern der vierziger Jahre legt Sievers viel Gewicht auf die Unterscheidung von historischen Dramen und „subjectiven" Tragödien. Wie nach der Auffassung der Geschichtsphilosophie die Weltgeschichte eine stete Offenbarung des göttlichen Geistes ist, der von Stufe zu Stufe in der Menschheit immer reicher und tiefer zur Erscheinung kommt, so soll es Aufgabe des historischen Dramas sein, nicht bloß geschichtlichen Stoff uns vorzuführen, sondern an demselben uns die Entwicklung der Menschheit zu vergegenwärtigen. „Die Idee eines historischen Dramas ist nichts anderes als der Fortschritt des Menschengeistes selbst zu einer neuen Stufe des Bewußtseins, ein Fortschritt, der, da er die Umwandlung der inneren Lebensmacht zur Voraussetzung hat, nur allmählich sich vollzieht und erst am Schlusse eines Zeitraums als die eigentliche Seele, als das gestaltende Prinzip der ganzen vorausgegangenen Entwicklung zur Erscheinung kommen kann. Es ist also erforderlich, damit ein einzelnes Drama eine historische Idee vor die Anschauung zu stellen vermöge, daß dasselbe, wie etwa Shakespeares Julius Cäsar, an einem großen Wendepunkt der Geschichte steht, wo der neue Geist, der lange schon in den Gemüthern webte, plötzlich zum Durchbruch kommt und auch die Lebensformen nach sich gestaltet." (Grundidee Heinrichs IV., Herrig's Archiv Bd. XI, S. 342 f.) Meist werde der Dichter solche Umwälzungen nur in einem Cyclus von mehreren Dramen darstellen können. Nur den subjectiven Tragödien will Sievers diejenigen Werke und historischen Stoffe zurechnen, „in denen von jener Fortentwickelung des menschlichen Bewußtseins, die die Grundmacht der Geschichte selber bildet, abgesehen wird." Sievers spricht noch seine Verwunderung darüber aus, „daß diese erhöhte Ansicht der Geschichte, dies sichere, schon fast zum Gemeingut gewordene Resultat der neueren Wissenschaft, für das historische Drama und insbesondere für Shakespeare, dessen wahren Vertreter, noch fast gar nicht nutzbar gemacht worden ist."

Es ist hier nicht der Ort, diese Theorie einer eingehenden Prüfung und Kritik zu unterziehen, wir wollen nur als unsere Ueberzeugung aussprechen, daß die historischen Trauerspiele der Neuzeit, insbesondere aber die Shakespeare's, ebenfalls subjective Tragödien sind, um den Sprachgebrauch Sievers' beizubehalten, den Kampf des Individuums mit der Welt darstellen, die ihm seine subjective Befriedigung streitig machen will. Sievers selber hat die tragische Anlage des Brutus, ebenso wie des Othello, nachgewiesen, aus der sein Schicksal mit Nothwendigkeit erwächst. Wer möchte wohl von Brutus behaupten, was unser Autor von dem Helden des historischen Dramas aussagt, daß „die Schicksale des Einzelnen als Subjects, das mit dem Anspruch auf ihm gemäße innere Befriedigung auftritt, in dem historischen Drama vor dem Eindruck der zum Durchbruch gekommenen neuen Zeit verschwinden, deren Geburtswehen unser Interesse fesselten?" (Lear S. 7.) Auch ist es bemerkenswerth, daß, ebenso wie Hegel und Vischer, von denen Sievers manche Anregungen empfangen hat, halb widerwillig eingestehen mußten, Shakespeare entspreche ihrer Theorie der Tragödie nur unvollkommen und bringe den von ihr geforderten Kampf zweier gleichberechtigter Principien nicht mit der wünschenswerthen Reinheit zur Darstellung — man denke an Hegels Bemerkungen über Macbeth in der Phänomenologie —: daß so auch Sievers den Coriolan, dem er übrigens „Reichtum an einzelnen Schönheiten" nachrühmt, als historische Tragödie nicht für voll ansehen kann. „In diesem Stücke kommt der Kampf der beiden feindlichen Principien nicht recht zum Durchbruch, da der Dichter, im Widerspruche zur Geschichte, nur den Haupthelden als bewußten Träger seiner Sache hingestellt, das Volk aber als schwach und haltlos in den Hintergrund gedrängt hat. Wir haben also in dem Corialan kein reines Spiegelbild der Zeit, die er zum Gegenstand hat." (J. Cäsar S. 14 f.)

Diese Auffassung von dem Wesen des historischen Dramas hat Sievers auch später noch vertreten. Er hat sie am consequentesten und mit einem erstaunlichen Aufwand von Geist und Scharfsinn in seiner Analyse des zweiten mittelalterlichen Cyclus, die hier zum ersten Male veröffentlicht wird, durchgeführt.

Sievers ist bisweilen nicht frei von dem Fehler des zu viel Sehens. Es herrscht in seiner Schrift über Romeo und Julia eine Neigung zu allegorisirender Deutung, die eigentlich nur in der mittelalterlichen Manier, neben dem buchstäblichen einen allegorischen Sinn anzunehmen, ihre Analogie findet. Unser Stück ist ihm die Darstellung der Liebe der mittelalterlichen Menschheit und da diese das Jünglingsalter der modernen Menschheit ist, somit auch die Darstellung der Liebe der Jugend überhaupt. Er findet nun, daß „das Licht als der höchste Ausdruck des mittelalterlichen Lebens gleichbedeutend mit der Liebe" sei und sucht „die Liebe in der Form des Lichts als höchste Lebensmacht

der Menschen dieser Stufe" aufzuweisen. Von Romeo, der sich der Schwermuth widmet, die psychologisch trefflich begründet ist, heißt es weiter: „Nicht er, der Gott der Liebe selbst hat es ihm beschieden, und er will es erfüllen, will nicht murren, will, da es sein muß, selbst dem Licht entsagen, das die Mutter aller Freude ist, nur Weinen, Seufzen wird man ihm gestatten müssen, da er ja mit dem Lichte dem Leben selbst entsagt. Und in der That, indem sich Romeo dem Licht entzieht, entzieht er sich dem Leben, reißt sich los aus dem Zusammenhang sogar der Körperwelt, und macht sich zum Atom. Denn nur wo Licht ist, ist Leben" u. s. w. Wir werden hier an die Mißbräuche der Geschichtsphilosophie und Symbolik in der Wissenschaft erinnert und können uns nur erstaunt fragen, wie es möglich war, daß ein so scharfsinniger Geist, bei dem wir so oft den Tiefblick des echten Forschers bewundern, ebenfalls in sie verfallen konnte. In seiner späteren Behandlung des gleichen Stückes ist er vollständig davon zurückgekommen.

II. Spätere Arbeiten über Shakespeare.

Die Periode der Sammlung, die nach diesem energischen Anlauf zur Bewältigung einiger der wichtigsten Probleme der Shakespeareforschung folgte, war nicht bloß einer Vertiefung, sondern auch einer Erweiterung der früher unternommenen Studien gewidmet. Während bis dahin das einzelne Werk und die dasselbe durchziehende Anschauung für Sievers den Gegenstand der Untersuchung gebildet hatten, will er nun aus den Werken den Dichter erkennen und den Umfang und die Entwickelungsgeschichte seines Geistes bestimmen. In großen Zügen skizzirt er die gewonnenen Resultate in der Gelegenheitsrede: Shakespeare's Geistesleben, in seinen Grundzügen dargestellt (Herrig's Archiv 1859, Bd. XXV, S. 311—336), die zum Schönsten gehört, was wir von ihm besitzen. Es liegt darüber eine eigenthümliche Weihe, ein Abglanz der großen Ideen, die Sievers als bestimmend für Shakespeare's Dichten erkennt.

Das hier nur Angedeutete sollte in einem größeren, auf zwei Bände berechneten Werke weiter ausgeführt und begründet werden. Es erschien davon der 1. Theil unter dem Titel: William Shakespeare, sein Leben und sein Dichten. 1. Band. (Gotha, Verlag von Rud. Besser, jetzt Berlin, Reuther & Reichard.) 1866. Durch die Krankheit, die Sievers 1865 heimsuchte, hatte das Erscheinen des Buches sich um mehr als ein Jahr verzögert. Die Ausarbeitung hat ihn wohl eine Reihe von Jahren beschäftigt. Ganze Abschnitte des Buches finden sich schon fast wörtlich in jener Gelegenheitsrede, und ein ganzes Kapitel war drei Jahre früher als selbständiger Aufsatz in einer Zeitschrift erschienen (Ueber den sittlichen Ideenkreis des Shakespeareschen

Dramencyclus Heinrich VI. und Richard III. Protest. Manatsblätter 1863. S. 250—278). —

„Ich will versuchen," erklärt Sievers in der Vorrede seines Buches, „ein Bild zu entwerfen von dem weltgeschichtlichen Menschen Shakespeare, von seinem Ringen und Streben und von seiner Weltanschauung; ich will zeigen, welche großen allgemein menschlichen und doch wieder tief persönlichen Interessen ihn zum Dichten antrieben und begeisterten und welches die ewigen Wahrheiten sind, das „weltliche Evangelium", das er als ächter Dichter der Menschheit verkündigt und in dem er selbst sein Glück oder doch seinen Frieden gefunden hat. Ich will also von seinen Werken vordringen zu ihm selber und den in ihm wirkenden Geist ein Mal in möglichst scharfer Umgrenzung und dann in den Hauptstadien seines Entwickelungsganges zu fixiren suchen."

Die Aufgabe, die sich Sievers damit stellt, gehört wie zu den interessantesten, so auch zu den allerschwierigsten und ist von Männern der verschiedensten Richtung, Kreißig, Rümelin, Lewes u. A., für unlösbar erklärt worden. Ihre Lösbarkeit hängt ab von der Beantwortung der Frage, ob für Shakespeare trotz seiner großen Objectivität dieselbe persönliche Betheiligung bei seinem dichterischen Schaffen angenommen werden dürfe wie für andere Dichter. Sievers behauptet dies mit allem Nachdruck. „Es ist," erklärt er in dem meisterhaften Kapitel, wo er diese Frage erschöpfend beantwortet, „es ist ein gar nicht zu bestreitender Satz, daß es keine Poesie gibt ohne den lebendigen Hintergrund einer bestimmt ausgeprägten sittlichen Persönlichkeit, und Goethe hat es klar genug am Ende seines Lebens ausgesprochen, daß der Künstler, „er geberde sich, wie er wolle, immer nur sein eigenes Individuum zu Tage fördern kann." Das scheinbare Verschwinden Shakespeare's in seinen Werken deute nicht auf ein Zurücktreten des persönlichen Moments in ihm, sondern im Gegentheil auf die sittliche Kraft, mit der er sich hingab an sein Schaffen. „Shakespeare ist so weit davon entfernt, seine persönlichen Ueberzeugungen zurückzuhalten oder überhaupt auf seine Person zu verzichten, wenn er dichtet, daß im Gegentheil seine Poesie einzig und allein auf der Energie und Wahrheit seines persönlichen Lebens beruht und jedes seiner Werke als eine förmliche Proclamation einer persönlichen Ueberzeugung zu betrachten ist, an der seine dichterische Begeisterung sich erst entzündet hat. Man hat seine Dichtung wohl als Ganzes ein Weltgericht genannt — wer aber vollzieht das Gericht in seiner Dichtung? oder vielmehr, was gibt demselben diese überwältigende Macht über die Gemüther, wenn nicht eben die persönliche Betheiligung des Dichters, sein Haß gegen das Böse, seine Begeisterung für das Gute, sein persönlicher Glaube an eine sittliche Weltordnung? Es ist überhaupt ein Wahn, von der Objectivität eines Dichters zu reden, wenigstens sobald man diese als absolute Parteilosigkeit und Freiheit

von sich selbst auffaßt. Der Dichter ist in einem Sinne immer Partei, d. h. er kämpft für die ewigen Interessen der Menschheit und es gehört zu seinem Wesen, daß diese Interessen zu Lebensfragen für ihn werden, an die seine Freude und sein Glück geknüpft sind. Wie sollte er also hier frei von sich selbst oder parteilos sein? Und ebenso wenig ist er frei in Bezug auf sein Schaffen selbst; er schafft nicht willkürlich aus der Phantasie heraus, sondern er gestaltet nur sein Inneres, er kann nur Worte geben dem, was in ihm lebt, und das sind eben jene allgemeinen Interessen, deren Realität und siegreiche Macht im Gegensatz zu allem Endlichen und Schlechten es ihn darzustellen und sich selber wie seinen Mitmenschen anschaulich zu machen drängt. So haben Schiller und Goethe geschaffen und so auch Shakespeare, ja gerade Shakespeare, dieser sogenannte objective Dichter, ist derjenige unter den dreien, bei dem dies Gemüthsinteresse am durchgreifendsten zur Herrschaft gekommen ist und den ausgeprägtesten Charakter trägt. Kein einziges seiner Werke ist aus einem bloß künstlerischen Interesse entstanden, das bei Goethe so oft in den Vordergrund tritt und bei Schiller ein seiner persönlichen Anschauung so widersprechendes Werk wie die Braut von Messina möglich gemacht hat, und ebenso wenig zeigen seine geschichtlichen Dramen, so groß er gerade durch seine historische Auffassung dasteht, auch nur eine Spur, daß das Geschichtliche als solches seinen Forschergeist hätte absorbiren können. Was ihn dagegen in den letzten Tiefen ergreift und seine dichterische Kraft unmittelbar in Thätigkeit setzt, das sind einmal die Interessen des *inneren* Menschen, seine sittliche Würde, die Möglichkeit einer Beherrschung des Schicksals und einer wirklichen Versöhnung mit dem Leben, um dann die Interessen des der *Welt* zugekehrten Menschen, die Heiligkeit des Staates, die Selbständigkeit und Größe des eigenen Vaterlandes, die Forderung eines auf wahrhaft sittlicher Grundlage beruhenden Gemeinwesens — kurz alle die großen sittlichen Interessen des Einzelnen wie der Menschheit, sie sind es, die Shakespeare den Drang zum Dichten in die Seele legen, und seine Poesie ist nichts Anderes als die Darstellung der ihm in Kampf und Zweifel aufgegangenen *Lösung der höchsten Lebensfragen*, die sich an diese Interessen knüpfen. Und wie er nun seine Lösung dieser Fragen einerseits darstellt auf der Grundlage des allumfassenden Gemüths, des Menschen, der die ganze Welt im Busen trägt und für die Interessen Aller kämpft: so begleitet er sie andrerseits mit einer solchen Wärme und Parteinahme für das, was ihm als höchstes Ziel des Menschen gilt, daß man leicht durchfühlt, wie es seine eigene Sache ist, für die er ficht, sein eigentliches und letztes Lebensinteresse." (S. 126 ff.)

Nach dieser klassischen Darlegung über den persönlichen Charakter der Dichtung Shakespeares geht er auf das „dichterische Schaffen" überhaupt und auf die „künstlerische Methode Shakespeares" ein. Auch hier betont er wieder, daß der göttliche Wahnsinn des Dichters nicht

dessen persönliche Betheiligung an seinem Werke ausschließe. „Der Dichter hat das Licht längst ersehnt, das ihm im Augenblick der Conception des Werkes aufgeht, er hat selber schmerzlich danach gerungen, und der Stoff entzündet es nur deshalb in ihm, weil sein Inneres durch das eigene Weben der Idee schon bis zur Gluth erhitzt war. Er selbst also, sein ringendes und strebendes Innere, wie es sich, unabhängig von jeder äußeren Anregung, unter der ihn allein bestimmenden Macht seines idealen Pathos entwickelt hatte, ist das entscheidende Moment bei der Entstehung einer dichterischen Conception, und dieses Moment geht in die Entwickelung derselben über und behauptet sich fort. Die Freude des Dichters an dem Kunstwerk ist immer erfüllte Sehnsucht." (S. 133 f.)

Wir sind auf die Erörterung dieses Problems, das vielleicht noch nie so klar und überzeugend behandelt wurde, deshalb so ausführlich eingegangen, weil sich hier zeigt, wie tief und scharf Sievers die Aufgabe erfaßt hatte, die er zu lösen unternahm. Er geht jedoch noch einen Schritt weiter, und hier können wir ihm nur zögernd folgen. Der Dichter, so nimmt er an, findet z. B. für eine Disharmonie der wirklichen Welt keine Lösung, da tritt ihm zufällig ein seinem Seelenzustand verwandter Stoff entgegen, in dem dieselbe Disharmonie, aber nur als ein Moment, als bloßes Durchgangsstadium erscheint, so daß die Lösung sich ihm von selber bietet: der Stoff berührt ihn gleichsam wie die ihm verkörpert gegenübertretende Rettung seines Ideals. Er fühlt seine Zweifel gelöst und trägt nun in sich die Bürgschaft, daß er seinen Glauben an das Ideal an seinem Stoff in objectiver Form als reale Lebensmacht darstellen und verkündigen kann. Die ewigen Wahrheiten, die er ausspricht, sind Offenbarungen, die ihm im Ringen mit dem Zweifel der Wahrheit seines Ideals durch plötzliche Erleuchtung an einem Stoffe aufgegangen sind. Seine Werke entstammen seinem eigenen Bedürfniß, die ihm gewordene neue Erkenntniß in durch und durch realen Bildern vor sich zu fixiren. Auch Shakespeares Dramen liegen Erlebnisse zu Grunde, aber Erlebnisse, die ihm seine Hingabe an sein Ideal bereitete. Der objective Charakter seiner Dichtung ist nur die Hülle, unter der sein Ringen nach Klarheit über die Bestimmung des Menschen und die Verwirklichung der sittlichen Idee auf Erden, kurz sein Geistesleben sich verbirgt. Es kommt nur darauf an, bei jedem seiner Werke das Grundmotiv zu erfassen, das ihn zum Dichten begeisterte, und das sich dadurch selber als ein Stück seines inneren Lebens ankündigt. Sievers hält das für nicht allzuschwer, da Shakespeare nach ihm in jedem seiner Werke das Leben unter streng einheitlicher Beleuchtung zeigt, immer die Einheit der Lebensmacht zu Grunde legt, deren Wirksamkeit er sich vor Augen stellen will.

Von diesem Standpunkte aus ist Sievers an seine Aufgabe herangetreten und er hat an ihre Lösung ein erstaunliches Maß von Geist,

Scharfsinn und Geduld gesetzt. Jedoch sind seine Ansichten über die Entwicklung der Anschauungen eines Dichters nach unserem Dafürhalten nicht durchaus richtig. Der Versuch, das Eintreten einer neuen Erkenntniß bei dem Dichter so eng an die Beschäftigung mit einem bestimmten Stoffe zu knüpfen, erscheint uns unstatthaft und wir glauben, daß die zeitliche Folge der Werke in Verbindung mit der logischen Folge der Anschauungen, die ein Dichter in sich ausgebildet hat, niemals die Möglichkeit geben wird, die Entwicklungsgeschichte eines Dichtergeistes anders als in großen Zügen zu erkennen. Wenn sonach Sievers wohl darin fehlt, daß er zu präcise und detaillirte Resultate gewinnen will, so bleibt sein Ruhm doch ungeschmälert, daß er zuerst eine der schwierigsten, ja für unlösbar gehaltenen Aufgaben in wissenschaftlichem Geiste in Angriff nahm und fast der Einzige ist, der überhaubt brauchbare Beiträge zu ihrer Lösung geliefert hat. Nie sind die leitenden Ideen, die sich durch alle Werke Shakespeare's als gemeinsames Band hindurchziehen, so klar erkannt, niemals seine Stellung zu politischen und religiösen Fragen so richtig dargelegt und beurtheilt worden. Man braucht blos von Sievers zu den Shakespeareforschern überzugehen, die ebenfalls über diese Dinge handelten, um zu sehen, wie unvergleichlich selbstständiger, tiefer und wissenschaftlicher er diese Probleme erfaßt hat. Es ist wohl zu weit in der Deutung gegangen, wenn er über die Jugendlustspiele bemerkt, daß Shakespeare „in den Beiden Veronesern den sittlich-christlichen Gehalt der Naturmacht sich vor Augen stelle, in der Komödie der Irrungen die Selbstständigkeit des menschlichen Geistes, im Sommernachtstraum die schauende und schöpferische Kraft der Phantasie und in Viel Lärmen um Nichts die den Menschen über sein individuelles endliches Sein hinaushebenden Mächte des Gemüths." Dennoch hat Sievers geistvolle Betrachtung diese Lustspiele erst in die rechte Beleuchtung gerückt und gezeigt, wie Shakespeare auch hier mit dem allen seinen Tragödien zu Grunde liegenden Problem beschäftigt ist. Während das Thema anderer Tragiker immer die Stärke und Ueberlegenheit des Menschen ist, der seine Seelengröße im heroischen Ankämpfen gegen Leiden oder im stoischen Dulden solcher zeigt, ist das Thema des Tragikers Shakespeare — und das haben Andere unabhängig von Sievers hervorgehoben — die menschliche Unzulänglichkeit, die durch äußere Anlässe an den Tag gebracht wird, und aus der sich das äußere und innere Verderben des Helden entwickelt. Sievers weist nun — und ich glaube, daß er hier ohne Vorgänger ist — das gleiche Thema auch für die Jugendlustspiele nach. „Sie verfolgen nicht, wie das gewöhnliche Lustspiel, die Tendenz, einzelne Schwächen und Thorheiten, vielleicht auch Laster der Menschen zu geißeln oder dem Gelächter preiszugeben, sondern sie wollen die ewigen Schranken des menschlichen Wesens selbst darstellen und begründen so den künstlerischen Genuß auf einen Act der Selbsterniedrigung, auf das uns ab-

genöthigte Bekenntniß, daß wir endliche, beschränkte, nach allen Seiten unfreie und in sich befangene Wesen sind. Die Rechtfertigung des Menschen führt stets durch die tiefste Demüthigung, durch die rücksichtsloseste Bloßlegung seiner Schwäche und Beschränktheit hindurch. Sie ist auch nie mehr als eine Begnadigung des Menschen." (S. 326 f.)

Man würde dem Buche von Sievers bei weitem nicht gerecht werden, wenn man es bloß als Lösung der gestellten Aufgabe, die Weltanschauung Shakespeares und ihr Werden zu bestimmen, betrachten wollte. Außer dem, was er eigentlich leisten will, bietet er noch so viel des Neuen, Eigenthümlichen und Treffenden, daß er auch für den, dem es nur um das ästhetische oder psychologische Verständniß der einzelnen Stücke zu thun wäre, eine bessere Ausbeute gewährt, als einer der bekannten Shakespearecommentare. Seine Analysen des ersten historischen Cyclus (Heinrichs VI. und Richards III.), des Kaufmanns von Venedig, des Sommernachtstraums, von Romo und Julie und Hamlet gehören zum Werthvollsten, was überhaupt über Shakespearische Stücke geschrieben wurde. Dabei finden sich überall feinsinnige Beobachtungen über Shakespeares Schaffen, über seine künstlerische Methode, sein Verhältniß zur Geschichte und manches Andere, fast immer Dinge betreffend, über die man sich meistens in unbestimmten rhetorischen Wendungen zu ergehen pflegt. Wo er von der künstlerischen Methode Shakespeares spricht, — hier ist Sievers besonders glücklich — stellt er das Verfahren des Dichters in Parallele zu dem Baco's; jedoch wehrt er im Voraus jede Mißdeutung ab, wenn er sagt, jede von Shakespeares Dichtungen gestalte sich zu einem „Experiment" im Sinne Baco's. Trefflich gelungen sind die historisch-biographischen Abschnitte, die das Heranreifen Shakespeare's, die allgemeinen Zeitverhältnisse und ihre Einwirkungen auf den Dichter, seine Irrungen und Kämpfe und ihre Bedeutung für ihn behandeln. Wo die Quellen für den Biographen so spärlich fließen, kommt es vor allem darauf an, daß dieser sinnige Auffassungsweise und Verständniß für das Wesen eines Dichters und die Bildung eines großen Charakters für seine Aufgabe mitbringt. Beides ist nun Sievers in hohem Maße zu eigen, und sein Versuch, mit Hilfe des spärlichen Materials uns eine Bildungsgeschichte des Dichters zu geben, ist einer der geschmackvollsten und anziehendsten, die wir kennen. — Viele von den Schwächen, die den früheren Arbeiten anhaften, hat ihr Verfasser hier völlig überwunden. Er schreibt weit klarer und gedrängter, seine Sprache hält sich von philosophischen Schulausdrücken frei und erstrebt und erreicht eine edle Popularität. Das Buch erhält einen eigenen Reiz durch die abgeklärte Ruhe der Darstellung und die Wärme, die es von der hohen Begeisterung des Autors für seinen Gegenstand empfängt. Jedoch ich brauche auf die Vorzüge von Sievers' Buch nicht weiter einzugehen, da es mehr und mehr die Beachtung der

Forscher findet, um nachträglich, wie es scheint, doch noch seinen Weg zu machen, was durch die Ungunst der Zeit bei seinem Erscheinen verhindert ward.

Unter dieser Ungunst hat es in der That sehr gelitten. Das hochgehende politische Leben jener Tage ließ wenig Interesse für litterarische Erscheinungen übrig, und Sievers' Buch war nicht das einzige beachtenswerthe, das übersehen wurde. Die Aufnahme bei dem Publikum und der Kritik war nicht unfreundlich. Von nennenswerthen Besprechungen seien erwähnt die von Gottschall in den Blättern für litt. Unterhaltung (1866, Nr. 40. 41), der es wohlwollend, und die von Elze im Shakespeare-Jahrbuch, der es abfällig recensirte — was den nicht Wunder nehmen wird, der Elze's Shakespeare kennt. Daß das Werk nicht vollendet wurde, schob Sievers in seinen Briefen nicht sowohl auf ungenügende Anerkennung als auf überkritische Selbststrenge, die sich in der Formulirung der Gedanken nie genug thun konnte. Auch kam ihm während der Beschäftigung mit dem zweiten mittelalterlichen Cyclus eine neue Auffassung, die ihn zu sehr eingehenden Studien auf ganz abgelegenen Gebieten veranlaßte. Daß auch nach seinem Rücktritt von der Schule, wo er reichlich Muße hatte und sich mit ganzem Eifer auf seinen Lieblingsdichter warf, die Ausarbeitung nicht recht vorangehen wollte, hatte doch wohl darin seinen Grund, daß ein stärkerer und nachhaltiger Anstoß von außen fehlte. Einen solchen erhielt er dadurch, daß gerade in den letzten Jahren von mehreren Seiten, W. Bormann, G. Portig u. a. nachdrücklich auf die Bedeutung seines Shakespearewerkes hingewiesen und dessen Nichtvollendung bedauert wurde. Trotz eines schweren Kopfleidens, das ihm anhaltendes Arbeiten, ja oft Arbeiten überhaupt unmöglich machte, begann er im Jahre 1892 die noch fehlenden Historien zu behandeln, die am Anfange des zweiten Bandes hatten stehen sollen. Die fortschreitende Kränklichkeit zwang Sievers mehrfach, sein ruhiges Heim in Gotha mit Bad Ems oder thüringischen Luftkurorten zu vertauschen, aber dennoch rückte die Arbeit rüstig voran. „Niemals", schrieb seine Witwe später an einen Freund ihres Mannes, „hat er mit solcher Lust, solcher Freudigkeit und solchem Gelingen gearbeitet als den letzten Winter seines Lebens. Jeden Morgen saß er bis zwölf Uhr, und die schwierigsten Probleme lösten sich ihm fast von selbst, während er sich früher so oft vergeblich damit gequält hatte. Ich bin fest überzeugt, dies freudige Arbeiten, das ihn schließlich auch noch zur Vollendung seiner Lebensaufgabe führte, hat ihm noch ein Jahr seines Lebens erhalten, gerade als ob er sie zu Ende bringen sollte."

Es sind zwei selbständige, ihrem Inhalte nach aber in enger Beziehung zu einander stehende Studien, um die es sich handelt. Die eine über den König Johann erschien in Kölbing's Englischen Studien 1894, Bd. XX, S. 220—265 unter dem Titel: Shakespeare und der Gang nach Canossa. Die zweite Correctur hat Sievers noch

selber gelesen, die Veröffentlichung aber nicht mehr erlebt. Am 9. Dezember 1894, an einem sonnigen Sonntag Mittag, wurde er durch den Tod von langen, qualvollen Leiden erlöst. Das Manuscript der zweiten Arbeit, die hier im Druck erscheint, lag in einer Abschrift von einem Copisten und von ihm durchkorrigirt vor. Die Mühewaltung der Herausgabe trug hauptsächlich der Neffe des Verstorbenen, Herr Prof. W. Sievers in Gießen, der auch die erste Correctur besorgte; mein Antheil beschränkte sich auf das Lesen der zweiten Correctur.

Ueber den Werth dieser letzteren Schrift ziemt es hier nicht, dem Urtheil der Kritik vorzugreifen. Was zum Verständniß der Eigenthümlichkeiten von Sievers nöthig ist, war die vorstehende Skizze bestrebt, dem Leser zu geben. Auch wird die Schrift ihr Recht, vor die Oeffentlichkeit zu treten, selber erweisen. Wenn es statthaft ist, eine persönliche Ansicht auszusprechen, so möchte ich es als meine Ueberzeugung hinstellen, daß die hier gegebenen Darlegungen in Verbindung mit denen in der Abhandlung über König Johann die vielumstrittene Frage nach der Stellung Shakespeares zum Legitimitätsprincip abschließend beantworten, und daß die Ausführungen über Richard II. und das Gottesgnadenthum bei Shakespeare alles früher hierüber Gesagte in den Schatten stellen. Die Analyse Richard's II. und namentlich die Charakteristik des Königs ist eine der glänzendsten Leistungen nicht nur Sievers', sondern der deutschen Shakespeareforschung überhaupt. Nach der Durchsicht des größten Theils des Manuskripts äußerte ich brieflich zu Sievers, daß nach meinem Dafürhalten an Interesse der erste Theil die beiden späteren weit übertreffe, gegen die ich einzelne Bedenken vorbrachte. Sievers war entgegengesetzter Meinung. Ich kann nur den Wunsch aussprechen, daß die Kritik dem Urteile Sievers' gegen das meine beipflichten möge. —

Zu einer vollständigen Würdigung der Bedeutung von Sievers als Shakespeareforscher würde ein näheres Eingehen auf die Geschichte der wissenschaftlichen Betrachtungsweise des großen Britten in Deutschland erfordert werden. Unseres Erachtens begeht man meist den Fehler, namentlich bei Männern des achtzehnten und vom Anfange dieses Jahrhunderts, daß man nicht unterscheidet zwischen dem, was sie für die Propaganda des Shakespearecultus, und dem, was sie für die wissenschaftliche Erkenntniß des Dichters leisteten. Diese letztere ist bei manchem, deren Verdienste um Shakespeare wir nicht genug preisen können, beinahe gleich Null, was sich dadurch erklärt, daß sie meist eine apologetische Tendenz verfolgen, Shakespeare von dem Vorwurf der Kostümverletzung, des Schwulstes, der Geziertheit und Regellosigkeit reinigen wollen. Selbst A. W. Schlegel glaubt Shakespeare ausführlich gegen solche Anklagen rechtfertigen zu müssen — von Gervinus, der um die Mitte des Jahrhunders dieselbe Arbeit nachmals für nöthig er-

achtet, schweigen wir besser ganz. Die Zahl der Männer, die die wissenschaftliche Erkenntniß Shakespeare's in Deutschland förderten, ist dagegen außerordentlich klein, und wir wüßten aus der Zeit vor dem Jahre 1840 nur drei zu nennen: allen voran steht Goethe, dem, in beträchtlichem Abstand, Herder mit seinen Bemerkungen in der Adrastea und Solger sich anschließen. Sievers ist einer der Bedeutendsten derer, die diese Richtung fortsetzten. Seine Betrachtungsweise und einzelne seiner Aperçüs haben unverkennbar einen genialen Zug. So oft man sich auch in Widerspruch zu ihm finden möge, so wird man doch nie in ihm die Selbstständigkeit und den tiefen Blick des wissenschaftlichen Forschers verkennen. Das Dauernde was er geleistet hat, sichert ihm einen der ehrenvollsten Plätze in der Geschichte der wissenschaftlichen Betrachtung Shakespeare's.

London, im Oktober 1895.

W. Wetz.

Inhaltsverzeichniß.

Seite

E. W. Sievers III

Kapitel I.

Der Entwicklungsgang des Königthums. 9
Richard II. 9
Heinrich IV. Erſter Theil 43
Heinrich IV. Zweiter Theil 59
Heinrich V. 65

Kapitel II.

Der Entwicklungsgang der Menſchheit. 69
Richard II. 69
Heinrich IV. Erſter Theil 82
Heinrich IV. Zweiter Theil 88
König Heinrich V. 115
Geſchichtlicher Gehalt der Darſtellung Shakeſpeare's in dieſem Cyclus und letztes Grundmotiv derſelben 124

Kapitel III.

Shakeſpeare als Interpret der Johanneiſchen Logosidee 132
Shakeſpeare's Darſtellung der Fleiſchwerdung des Worts durch die einzelnen Theile des Cyclus hindurch 184
König Richard II. 186
Heinrich IV. Erſter Theil 204
Heinrich IV. Zweiter Theil 225
Heinrich V. 244

Der zweite mittelalterliche Dramencyclus Shakespeare's, dessen ungemein reichen und tiefen Ideengehalt ich dem Leser in der vorliegenden Schrift darzulegen unternommen habe, gehört zu denjenigen Werken des Dichters, deren Verständniß der Kritik noch so gut wie ganz verschlossen geblieben ist. Man ist im Allgemeinen noch nicht einmal dahin gelangt, ihn als ein in sich geschlossenes selbstständiges Werk von individuellem künstlerischem Charakter anzuerkennen, vielmehr hält man immer noch an der alten Schlegel'schen Auffassung fest, derzufolge der Dichter seinem Volk in seinen mittelalterlichen Dramen eine „Nationalepopöe" habe schaffen wollen. Man ordnet demgemäß die beiden Cyclen nicht in der Folge, wie er sie geschaffen hat, sondern man stellt den später entstandenen, Richard II., die beiden Theile Heinrich's IV. und Heinrich V. umfassenden Cyclus an die Spitze, läßt diesem den älteren, die drei Theile Heinrich's VI. und Richard III., folgen und und zwängt beide Werke, die jedes für sich allerdings noch, dank der Kunst des Dichters, trotz ihres gewaltigen Umfangs, mit einem Blick zu umspannen sind, zu einem nun selbst dieser Grundforderung an ein Kunstwerk nicht mehr genügenden unförmlichen Ganzen zusammen, an dem man dann trotzdem noch eine, oft sogar recht herbe, Kritik zu üben sich gestattet. Es kommt hinzu, daß der Ursprung des älteren Cyclus, wenigstens der drei Theile Heinrich's VI., in die früheste Zeit seines dichterischen Schaffens zurückreicht, der zweite dagegen der Zeit seiner vollen geistigen und künstlerischen Reife angehört. Was würde man, frage ich, von einem Schiller- oder Goetheforscher sagen, der heute noch den Wallenstein oder auch nur den Don Carlos den Räubern, den Egmont oder gar den Tasso dem Götz von Berlichingen voraus-

schicken und sich dann noch das Recht zusprechen wollte, ein maßgebendes Urtheil über den ästhetischen Werth dieser Werke, ja über die in ihnen sich wiederspiegelnde Welt- und Lebensanschauung des Dichters abzugeben? Wie wenig aber das Unzulässige eines so absolut willkürlichen Verfahrens schon erkannt und gewürdigt ist, dafür genügt es, auf die Thatsache hinzuweisen, daß — seit dem Vorgang Dingelstedt's in Weimar bei der Jubiläumsfeier des Dichters im Jahre 1864 — die Aufführung der so zu einem Ganzen zusammengeschweißten Cyclen unter der begeisterten Zustimmung gerade unsrer stimmführenden Shakespeare-Forscher auf unsren Bühnen üblich geworden ist. Natürlich zum Nachtheil der künstlerischen Wirkung beider, insbesondere freilich des späteren Werkes, das seiner ganzen Anlage nach, weil es einen innerlich verlaufenden Entwickelungsprozeß darstellt — man denke nur an den Entwickelungsgang, den wir den eigentlichen Helden desselben, Heinrich V., durchmachen sehen — dramatisch weniger wirksam ist und hier, an die Spitze gestellt, mit seinem milden, das Wesen und Wirken des Menschen verklärenden Licht unter die glühend grelle Beleuchtung eines durch das Böse in ihm heraufbeschwornen Weltgerichts gerückt wird.

Der Ideenkreis, innerhalb dessen der Cyclus sich bewegt, ist so umfassend, daß es sich empfiehlt, ihn zunächst etwas schärfer zu begrenzen. Ich beginne zu dem Ende mit der die Aufmerksamkeit des Betrachters in erster Linie fesselnden politischen Handlung, die uns hier, wie in dem älteren Cyclus, in Gestalt eines fest in sich geschlossenen großen Entwickelungsprozesses entgegentritt. Vergegenwärtigt man sich die verschiedenen Stadien, die dieser Prozeß von seinem Ausgangspunkte an, dem durch die einmüthige Erhebung seiner eignen Unterthanen herbeigeführten Sturz Richard's II., bis zu der ebenso volksthümlichen wie ruhmreichen Regierung Heinrich's V. durchläuft, so erkennt man bald, daß sich das Interesse, das Shakespeare selbst erfüllte, als er den ihm vorliegenden Stoff gestaltete an das Königthum knüpfte, an dessen Bedeutung für das nationale Leben und die nationale Größe eines Volks. In

der That läßt ſich der Cyclus nach dieſer Seite hin nicht treffender bezeichnen, denn als eine Darſtellung dieſer Bedeutung des Königthums, und ſchwerlich iſt dieſelbe von dem hier gegebenen Standpunkt aus jemals tiefer aufgefaßt und das Königthum ſelbſt mit einer ihres Gegenſtandes ſichreren Begeiſterung verherrlicht worden, als in dem Schlußdrama dieſes Werkes des brittiſchen Dichters. Allerdings iſt ſein Standpunkt nicht mehr der unſrige. Für ihn exiſtirt nur das abſolute Königthum, das ja thatſächlich auch trotz der Magna Charta und trotz aller weiteren conſtitutionellen Errungenſchaften ſeines Volkes, wie unter den Tudors überhaupt, ſo im Weſentlichen auch noch unter Eliſabeth, das herrſchende Regime in ſeinem Vaterlande war. Die nothwendige Vorausſetzung dieſes Königthums aber iſt das Prinzip des Gottesgnadenthums, und ſo gilt denn ſeine Verherrlichung in der That eben dem Königthum von Gottes Gnaden. So tiefgehend jedoch, wie es hiernach ſcheinen könnte, iſt der Unterſchied ſeiner Anſchauung von der unſrigen keineswegs. Denn ihm galten die Könige nicht etwa als Gottes unmittelbare Stellvertreter, nicht als direct von ihm ſelber eingeſetzt durch einen Act ſeiner beſonderen Gnade gerade für ſie, das Königthum ſelbſt folglich nicht als eine ſchon in ſich heilige Würde; es gilt ihm vielmehr als ein verantwortliches heiliges Amt. Er faßt den heiligen Charakter deſſelben gleichſam als einen ſecundären auf, als einen abgeleiteten, und zwar abgeleitet aus der Heiligkeit des Staates, die ihm ſchon, als er ſeinen älteren Cyclus dichtete,[1]) aufgegangen war, und eben auf dieſe Anſchauung baut er nun ſeine Verherrlichung des Königsthums von Gottes Gnaden. Die Unhaltbarkeit des nur als heilige Würde begriffnen Königthums, das, weil es ſeine ſittliche Baſis außerhalb der Welt

[1]) Der Staat erſcheint in dieſem Cyclus durchweg als der Eck- und Grundſtein der ſittlichen Weltordnung, die Shakeſpeare hier verherrlicht, wird alſo gleichſam von dieſer ſelbſt heilig geſprochen. Vergl. mein Buch: William Shakeſpeare. Sein Leben und Dichten. Bd. I S. 183 ff., im Verlag von Reuther & Reichard, Berlin.

sucht und auf sein unmittelbar göttliches Recht pochen zu dürfen meint, der Gefahr verfällt, das Recht des Staates und seine Pflichten gegen diesen zu verläugnen, — und ihm gegenüber der feste sittliche Grund und die hohe nationale Bedeutung des als verantwortliches Amt betrachteten Königthums, das sich mit dem Staat und dessen großen Interessen identificirt und sein göttliches Recht auf seine Hingebung an sie begründet — das ist die große politische Idee des Cyclus, die um so großartiger und wirkungsvoller hervortritt, als wir dies Königthum durch das Läuterungsfeuer schwerer Kämpfe hindurch sich zum Bewußtsein seiner hohen sittlichen Aufgabe emporringen sehen.

Aber wie der Entwickelungsgang des Königthums zwar das hauptsächlichste, keineswegs aber das einzige Element der Handlung bildet, so erschöpft auch die Verherrlichung desselben keineswegs den Ideengehalt des Cyclus. Vielmehr ist sie selbst nur die Hülle für eine ungleich höhere religiös-sittliche Idee, die dem Dichter hier an seinem Stoffe aufgegangen ist und an der seine poetische Begeisterung sich erst entzündet hat. Diese Idee, in der auch das untergeordnete Element der Handlung, das Thun und Treiben jener Charaktere, die „die Welt bei Seite schieben und sie laufen lassen", seinen lebendigen Mittelpunkt findet, ist die unendliche Bedeutung des bei Beginn der Neuzeit in der Menschheit zum Durchbruch gelangten neuen weltgeschichtlichen Prinzips der **Immanenz Gottes in der Welt**; und zwar die Bedeutung, die dieses Prinzip gleich von seinem ersten Auftreten an und in immer tieferem Sinn für die Lebensauffassung und den Entwicklungsgang der Einzelnen sowohl wie der Völker und der Menschheit selbst gehabt hat. Welches Shakespeare's eigne Stellung zu diesem, auch dem Protestantismus zu Grunde liegenden Prinzip ist, braucht nicht erst gesagt zu werden; seine ganze weltgeschichtliche Bedeutung beruht schließlich allein darauf, daß er sich zum dichterischen Verkündiger der Anschauung des Menschen gemacht hat, mit der dasselbe in die Geschichte eingetreten ist

und ſich dann im Proteſtantismus volle Geltung erkämpft hat. Dieſe Anſchauung macht zum erſten Mal Ernſt damit, den Menſchen als das Ebenbild Gottes, als den, wenn auch zunächſt noch unbewußten, Träger des göttlichen Geiſtes zu betrachten, ſie faßt Gott als die lebendige Triebkraft ſeines Innern, und ſie als wahr zu erweiſen, ſeiner Begeiſterung für ſie Ausdruck zu geben, das iſt es, was ihn zum Dichten dieſes Werks getrieben hat; als Ganzes wie in jedem ſeiner Theile hat er es durch dies ſein eignes tiefes Intereſſe an demſelben zur Verherrlichung des Wirkens Gottes im Menſchen geſtaltet. Und zwar wirkt nun nach ſeiner Darſtellung der göttliche Geiſt im Menſchen auf allen vier Stufen, die er ihn in ſeiner Entwickelung durchlaufen läßt, zunächſt als „dunkler Drang", auf jeder aber gewinnt er tieferen und reicheren Gehalt. Auf der erſten wirkt er in Geſtalt der Forderungen, die der Menſch vermöge der materiellen Bedingungen, an die ſeine Exiſtenz gebunden iſt, genöthigt iſt an das Leben zu ſtellen; auf der zweiten in Geſtalt des eben aus ihm entſprungnen idealen Selbſtbewußtſeins des Einzelnen; auf den beiden letzten als Quelle und Vermittler ſeiner Selbſterkenntniß, und zwar hier zuerſt der Erkenntniß ſeiner Kleinheit und Ohnmacht gegenüber der ihm in dem Walten Gottes in der Welt entgegentretenden Herrſchaft der Nothwendigkeit im Leben; dannaber ſeiner, freilich immer noch ſehr bedingten Größe und Bedeutung als Herrſcher über Welt und Schickſal durch das eigne Erleben der Macht, die ihm die Hingabe an den in ihm lebenden göttlichen Geiſt, das auf Selbſtbeſcheidung beruhende Eingehen in die Schranken giebt, die dieſer und die deſſen Walten in der Welt ihm ſetzt.

Es iſt eine Conception, der an Großartigkeit und Tiefe nur der Goethe'ſche Fauſt, an den ſie auch ſonſt vielfach mahnt, ebenbürtig an die Seite geſtellt werden kann, eine Reproduction der bibliſchen Sage vom Sündenfall und von dem Baum der Erkenntniß, dieſem Symbol der Eingangspforte, durch die der Weg zu aller höheren Culturentwickelung hindurchführt. Shakeſpeare knüpft ſogar ausdrücklich an dieſe alte tiefſinnige

Sage an. Er ſtellt gleich in dem Eingangsdrama des Cyclus den Sturz König Richard's II., der uns bei ihm, wie ſchon angedeutet, als unmittelbar von Gott ſelbſt und als ſein Stellvertreter eingeſetzt entgegentritt, als den „zweiten Fall des fluchbeladnen Menſchen" dar, und auch ſeinen Falſtaff läßt er mehr als einmal, wenn auch humoriſtiſch, auf den Fall Adam's verweiſen; ja, ſelbſt von Heinrich V. heißt es noch im letzten Theil des Cyclus, das Beſinnen auf ſich ſelber (consideration), die Einkehr in ſein Inneres, habe den „ſündigen Adam aus ihm weggepeitſcht." In der That ſchildert der Dichter nicht nur den Umſturz der auf Gott beruhenden ſittlichen Ordnung des Staats, ſondern ebenſo auch die Zerſtörung der ſittlichen Geſinnung in den Menſchen, die Ausrottung der Ehrfurcht in den Gemüthern, die bis zu offner Verſpottung fortgetriebene Nichtachtung alles religiös Heiligen und der Wahrheit ſelber. Er führt uns beide Seiten des Abfalls von Gott vor Augen, den innern wie den äußern, es iſt ein wirklicher Sündenfall, der uns aus ſeiner Darſtellung entgegentritt.

Und aus dieſem Sündenfall geht nun die Menſchheit erneuert und verjüngt hervor; er wird für ſie zur Quelle der Erkenntniß; wir ſehen ſie durch ihn hindurch in ſtufenweiſem Fortſchritt zum Erfaſſen ihrer Lebensaufgabe, ihres ſittlichen Berufs auf Erden, heranreifen und in der Hingebung an ihn zugleich Verſöhnung mit Gott und feſten inneren Halt gewinnen. Ausgeſtoßen aus dem Paradieſe, das der Dichter ebenfalls noch in der lieblichen allegoriſchen Gartenſcene am Schluß des dritten Acts Richard's II. vor unſrer Phantaſie heraufführt, und herausgewachſen aus der tranſſcendenten, ganz auf das Jenſeits gerichteten mittelalterlichen Lebensanſchauung, iſt ſie eingegangen in die Welt, und hat ihr ganzes inneres und äußeres Leben auf eine neue Grundlage geſtellt, auf den Gott in ihrer Bruſt, den ſie nun als ſittlichen Geiſt und — auch in ſeinem Walten in der Welt — als die Schranke, zugleich aber auch als die Quelle und Bedingung ihrer Freiheit erkannt hat. Am

Schluß des Cyclus steht sie da als selbstbewußte Trägerin dieses Gottesgeistes; sie hat — innerhalb der Grenzen alles Menschlichen — das ihr gesteckte Ziel, die Verwirklichung der sittlichen Idee im Leben, erreicht. So das Ganze, das hier dargestellte englische Volk, das wir im letzten Theil des Cyclus eine große sittliche Gemeinschaft bilden sehen, in die sich Alle freudig einfügen, Jeder von innen heraus getrieben, die Zwecke des Ganzen als seine eignen zu vertreten, und so die Einzelnen, an deren Entwickelungsgang die den großen Grundgedanken des Werks in sich ausprägende Wiederversöhnung der Menschheit mit Gott und ihre Einheit mit ihm sogar vorzugsweise klar und ergreifend heraustritt. Man denke nur ein Mal an den schuldbeladenen Usurpator, Heinrich IV., den Büßer auf dem Thron, wie man ihn im letzten Stadium seiner Laufbahn nennen könnte, dessen Buße aber nicht in frommen Werken, nicht in dem von ihm beständig ersehnten, aber nie zur Ausführung gelangten Zug in's „heilige Land", sondern in der selbstverläugnenden thätigen Hingebung an die schweren Pflichten seines hohen Amts besteht und der mit dem Bewußtsein stirbt, daß Gott ihm seine Schuld vergeben habe — und dann an seinen Sohn, den „tollen" Prinzen Heinrich, den Genossen Falstaff's, der trotz aller seiner Jugendsünden schließlich sowohl als Mensch wie als Fürst als eine lebendige, durch und durch individuelle Verkörperung der sittlichen Idee vor uns steht.

Daß Shakespeare beim Dichten dieses Cyclus in der That das Bild vom „zweiten Fall des fluchbeladenen Menschen" und seiner Wiedererhebung von demselben vorgeschwebt hat, wird man nach dieser Darlegung der Grundzüge des in ihm dargestellten großen Entwickelungsgangs der Menschheit nicht bezweifeln. Trotzdem aber ist ihm dasselbe schließlich doch nur eben ein Bild gewesen; die große Grundanschauung, aus der heraus er dieses Werk geschaffen nnd durch die es eine Bedeutung gewonnen hat, die es zu einer der großartigsten und inhaltreichsten Schöpfungen der gesammten Weltliteratur macht, ist eine andre; sie tritt uns in seiner, ihm hier beim Dichten aufgegangenen

ebenso eigenthümlichen wie tiefen und klar ausgeprägten Auffassung der Johanneischen Logosidee entgegen. Diese Auffassung bildet die eigentliche Grundlage, vielmehr den Lebenskeim, die lebendige Quelle und Seele seiner gesammten Darstellung in diesem Cyclus, der Handlung sowohl wie aller Charaktere, die dieselbe tragen; und selbst die in jedem der vier Stücke anders gefärbte Sprache hat in ihr ihren Ursprung. Daß dem wirklich so ist, werde ich natürlich weiterhin zu zeigen haben. Hier füge ich dem oben über die Stellung Shakespeare's als Dichter der Immanenz Gottes Gesagten noch hinzu, daß er eben durch sie zum Dichter des protestantischen Prinzips wird, in dem dieselbe allein ohne Einschränkung zur Geltung gelangt. Völlig zutreffend, in der That erschöpfend läßt sich seine weltgeschichtliche Bedeutung nur bezeichnen, wenn man ihn als den Verkündiger der Wahrheit dieses Prinzips und aller Forderungen, die dasselbe an den Menschen stellt, auf dem rein menschlichen Gebiet der Poesie auffaßt, und so wird denn auch seine Verherrlichung der Immanenz Gottes in unsrem Cyclus im weiteren Verlauf seiner Darstellung mehr und mehr und schließlich sogar einzig und allein zur Verherrlichung des protestantischen Prinzips, ebenso wie seine Hingegebenheit an dieses ihn auch zu seiner Auffassung der Logosidee geführt hat.

Ich wende mich hiermit zu dem Cyclus selber, um zunächst den Beweis zu führen, daß der im Obigen skizzirte Entwickelungsgang der Handlung, und zwar ebensowohl der politischen wie der sittlich-religiösen, in seinem Gesammtverlauf wie in seinen einzelnen Stadien, sich durch alle vier Stücke hindurch von Schritt zu Schritt verfolgen und mit voller Sicherheit feststellen läßt. Ich beginne mit der politischen Handlung, dem Entwickelungsgang des Königthums, dessen Darstellung sich, wie bereits angedeutet, zu einer Kritik des auf transscendenter Basis ruhenden Gottesgnadenthums gestaltet.

Kapitel I.

Der Entwicklungsgang des Königthums.

Richard II.

Daß der Gegenſtand der Handlung hier in der That der Sturz des in der mittelalterlichen Transſcendenz, in dem Glauben an die Einſetzung der Könige unmittelbar durch Gott wurzelnden Königthums von Gottes Gnaden iſt, braucht kaum erſt näher dargelegt zu werden. Von Anfang an und noch im Augenblick ſeiner Abſetzung ſteht König Richard im Stücke da — zunächſt natürlich als der „Geſalbte Gottes," dann aber als ſein „Bevollmächtigter" und „Verwalter", als ſein „Feldhauptmann", ſein „auserwählter" Statthalter (deputy) und „Stellvertreter". Und ſelbſt das Anſchauen Gottes vermittelt er ſeinen Unterthanen, denn er iſt auch — nach Carlisle's Ausdruck, gegen den aus dem ganzen verſammelten Parlament nicht eine Stimme Einſprache erhebt — „das Bild von Gottes Majeſtät": er iſt mit einem Wort der wirkliche Statthalter, der ſichtbare Repräſentant Gottes in ſeinem Reiche, und daß er trotz dieſes, ſelbſt von ſeinen Gegnern nicht beſtrittenen ſpezifiſch heiligen Charakters ſeiner Würde fällt, daran und daran allein knüpft ſich das Intereſſe des Dramas. Da iſt es nun gleich bezeichnend für die künſtleriſche Selbſtſtändigkeit Shakeſpeare's, daß er erſt dem Königthum Richard's dieſen heiligen Charakter aufgeprägt, ja, daß er ihn demſelben aufgeprägt hat in offenem Widerſpruch zu ſeinem Chroniſten Holinſhed. — Allerdings heißt Richard II. auch bei dem Chroniſten ſelbſtverſtändlich König „von Gottes Gnaden." Holinſhed ſchildert ſogar ausführlich alle die religiöſen Ceremonien, unter denen die feierliche Salbung des jungen Königs vollzogen wurde. Wie wenig aber trotzdem bei ihm von irgend welcher ernſtgemeinten religiöſen Bedeutung dieſes Titels die Rede ſein kann, ergiebt ſich ſchon daraus, daß z. B. in ſeiner Erzählung die Londoner Bürgerſchaft, auf Anlaß irgend eines neuen

Mißbrauchs der königlichen Gewalt von Seiten Richard's, den verbannten Bolingbroke auffordert, den König „als einen Mann, der nicht geeignet sei für das hohe Amt, das er bekleide", zu verjagen und selbst den Thron zu besteigen. Noch deutlicher spricht eine Bemerkung, die der Chronist beiläufig einstreut, als er des auch bei Shakespeare vorkommenden Günstlings Richard's, Sir John Bushie, Erwähnung zu thun hat. Bushie, sagt er,[1]) redete den König nicht mit den ihm gebührenden herkömmlichen Ehrentiteln an, sondern erfand neue Bezeichnungen und solche seltsame Namen, wie sie eher der Majestät Gottes (im Text: to the divine majestie of God), als irgend einem irdischen Machthaber (potentate) zukommen." Wer möchte zweifeln, daß hier die Quelle liegt für alle die „seltsamen Namen," die in unsrem Drama dem König nicht nur ganz allgemein, sondern auch wie selbstverständlich beigelegt werden und durch die er in der That, weil sie der eben jetzt noch im Lande herrschenden Anschauung entsprechen, über die Stellung eines „irdischen Machthabers" hinaus zu der des Statthalters Gottes in seinem Reich erhoben wird. Gerade in dem für die dramatische Wirkung seines Werkes entscheidenden Punkt also hat er hier die ihm von seinem Chronisten entgegengebrachte geschichtliche Ueberlieferung, die er sonst bis in die kleinsten Züge hinein sorgsam zu wahren pflegt, mit voller künstlerischer Selbstständigkeit umgestaltet — der erste deutliche Fingerzeig für das Interesse, das ihn beim Dichten dieses Theils unsres Cyclus geleitet hat.

Und nun der politische Grundgedanke, mit dem er den so

---

[1]) Man versuche ein Mal, mit dieser Darstellung Holinshed's die Behauptung Karl Elze's, William Shakespeare (pag. 539) in Einklang zu bringen: „Die biblische (?) und hochpoetische Vorstellung, daß der König als der Stellvertreter Gottes auf Erden walte, entspreche durchaus den Ideen der Shakespeare'schen Zeit, auch habe der Dichter die gleiche Anschauung in seinem Holinshed gefunden." Daß schon Macaulay gleich im ersten Kapitel seiner Geschichte Englands die Annahme des biblischen Ursprungs jener „Vorstellung" gründlich widerlegt hat, scheint dem vielgepriesenen Biographen Shakespeare's ebenfalls unbekannt geblieben sein.

ſchon von ihm ſelbſt zubereiteten Stoff durchdrungen hat, die Beleuchtung des Sturzes dieſes Königs von Gottes Gnaden. Durch ſie geſtaltet ſich das Stück zu einer tief eindringenden vernichtenden Kritik der von Richard II. repräſentirten Form des Gottesgnadenthums. Es zeigt uns zuerſt den König ſelbſt als den eigentlichen und einzigen Urheber ſeines Falles, und es zeigt uns dann, daß er dazu wird durch das dieſer Form des Königthums von Gottes Gnaden zu Grunde liegende Prinzip der Transſcendenz; er fällt, weil er Ernſt macht mit der aus dieſem Prinzip hervorgegangenen Auffaſſung der königlichen Würde, weil er ſie ebenſo in ſeiner perſönlichen Haltung wie in ſeinem Regiment als Fürſt thatſächlich zur Geltung bringt.

Was zuerſt den Sturz Richard's betrifft, ſo führt Shakeſpeare ihn zurück auf den Gegenſatz, in den der König zu allen Grundbedingungen des Staates tritt. Ich beginne mit der Anſchauung des Staates, die er hier zu Grunde legt. Auch hier iſt es wieder die Heiligkeit und mit ihr die Unantaſtbarkeit deſſelben, von der er ausgeht. Hatte er dieſe in dem älteren Cyclus an den Schranken veranſchaulicht, welche die ſittliche Weltordnung der Nichtachtung des Staates, der rückſichtsloſen Selbſtſucht der Einzelnen ihm gegenüber, von Anfang an entgegengeſtellt hat, ſo leitet er ſie hier ab aus dem Weſen des Staates ſelber. Der Staat iſt heilig und unantaſtbar, er bildet die nothwendige Schranke auch des Königthums von Gottes Gnaden — deshalb, weil er die Grundlage und Bedingung der ganzen geiſtigen ſowohl wie materiellen Exiſtenz des Menſchen bildet. Das iſt der große Gedanke, den er hier zu Grunde legt, und ihn führt er nun ebenſo klar und erſchöpfend, wie dramatiſch wirkſam durch. Er entfaltet auf der einen Seite das nach einander alle weſentlichen Grundlagen des Staates zerſtörende Regiment des Königs, und er bringt dem Zuſchauer auf der andern an der Wirkung, die dies Zerſtörungswerk ſelbſt auf ſeine treueſten Unterthanen übt, die geradezu unendliche Bedeutung zum Bewußtſein, die jede einzelne dieſer Grundlagen

des Staats und die folgeweise der Staat selbst für die Existenz des Menschen hat. — Ich muß hier, wie überhaupt bei diesem Eingangsdrama, etwas näher auf das Einzelne eingehen, nicht nur weil die bisherige Kritik noch so durchaus Nichts gethan hat, den großartigen Gedankengehalt des Dramas an das Tageslicht zu ziehen,[1]) sondern auch weil durch dessen Verständniß das des großen politischen Entwickelungsprozesses selbst bedingt ist, den der Cyclus uns vorführt.

Der Staat ist zuerst deshalb die nothwendige Schranke auch des Königthums von Gottes Gnaden, weil er der Vertreter und Hüter der sittlichen Weltordnung für den Menschen ist, der Bürge gleichsam seines Glaubens an die Herrschaft der Gerechtigkeit im Leben und damit zugleich der Bürge der Verwirklichung der ersten und Grundforderung, die derselbe als geistiges Wesen an das Leben stellt, der Forderung der Anerkennung seines unendlichen Werthes als Mensch, die nur die Herrschaft der Gerechtigkeit ihm sichern kann. Nach dieser Seite hin ist also der Staat der Grund- und Eckstein der

[1]) Es giebt, soweit mir bekannt, überhaupt nur eine Schrift, die dieser Vorwurf nicht betrifft, das ist die, von Elze in seinem oben — s. Anm. S. 10 — angeführten Buch S. 539, allerdings als schon in ihrem Grundgedanken vollständig verfehlt abgewiesene, „Shakespeares Staat und Königthum" betitelte Schrift von Benno Tschischwitz (Halle, Verlag der Buchhandlung des Waisenhauses 1866), die schon deshalb hohe Anerkennung verdient, weil sie den zweiten Cyclus als ein in sich geschlossenes selbstständiges Ganzes behandelt. Sie macht aber auch mit vollem Bewußtsein Ernst damit, die politische Anschauung des Dichters aus seiner Darstellung in diesem Cyclus heraus feststellen zu wollen. Und sie bestimmt dieselbe nun auch, wenn schon nicht genau, so doch im Wesentlichen richtig dahin, daß ihm „der volksthümliche Absolutismus als die ideale Regierungsform" gegolten habe. Aber freilich begründet er diese Regierungsform nun auf den Begriff der Pietät, die in allen Gliedern einer Volksgemeinschaft, im König ebenso wie in den Unterthanen, von innen heraus das Bewußtsein ihrer Pflichten gegen einander und gegen das Ganze wecke, und dieser „Begriff", an sich schon ein Abstractes, tritt in der Darstellung Shakespeare's selbst nirgendwo auf. Ich werde übrigens auf diese Schrift weiterhin wohl noch ein Mal zurückkommen.

ganzen geiſtigen Exiſtenz des Menſchen, denn ſie knüpft ſich für ihn an das Bewußtſein dieſes ſeines unendlichen Werthes. — Shakeſpeare läßt hier den von König Richard ſelbſt angeſtifteten Mord Gloſter's in den Vordergrund treten, der die Vorausſetzung des ganzen erſten Acts des Dramas bildet. Bei Holinſhed entbehrt dieſe That des Königs keineswegs der mildernden Umſtände. Der Gloſter des Chroniſten iſt ein ehrgeiziger, übergreifender Charakter, der den König mehr als ein Mal gedemüthigt, ihn gewiſſer Maßen zur Rache gegen ſich herausgefordert hat; es iſt faſt ein Act der Nothwehr, wenn dieſer dazu ſchreitet, ihn aus dem Wege zu räumen. Ganz anders Shakeſpeare, der hier wieder ſeinem künſtleriſchen Zweck das Feſthalten an der Ueberlieferung opfert. Nach ſeiner Darſtellung iſt es ein Mord in der furchtbarſten Bedeutung des Worts. Es iſt nicht nur ein Meuchelmord, es iſt auch ein Mord an einem ſchuldloſen edlen Mann und dazu noch ein Verwandtenmord, kurz, es iſt ein Bruch der ſittlichen Ordnung, und zwar ein ſolcher, für den es, da der König ſelbſt ihn verſchuldet hat, bei der Stellung deſſelben nicht nur als Haupt des Staates, ſondern auch als Gottes unmittelbar von ihm ſelbſt eingeſetzter Stellvertreter, auf Erden keine Heilung giebt. So tritt er uns in der Beleuchtung, unter der Shakeſpeare ihn darſtellt, durchweg entgegen. Zuerſt gleich in der Eingangsſcene in dem Auftreten Bolingbroke's als Rächer Gloſter's, in deſſen Anklage Norfolk's, in der Beſchuldigung einerſeits, die er gegen dieſen vermeintlichen Helfershelfer des Königs bei der That erhebt, er habe Gloſter „die ſchuldloſe Seele ausgeſchwemmt in Strömen Bluts, das," ſagt er, „wie das des Opfer weihenden Abel aus der Erde ſtummen Höhlen zu mir um Recht (im Text: justice Gerechtigkeit) und ſtrenge Züchtigung ſchreit"; andrerſeits in ſeinem Appell an den gerichtlichen Zweikampf, an Gott ſelber alſo, an deſſen eignes, unmittelbares Eingreifen zur Wiederherſtellung der durch die That des Königs zerſtörten ſittlichen Ordnung. Und ſo erſcheint dieſelbe dann auch im Munde der Wittwe des Ermordeten und

ſelbſt in dem des ſeinem Neffen treu ergebenen und von der tiefſten Ehrfurcht vor dem heiligen Charakter der königlichen Würde erfüllten frommen alten Gent. Nicht nur nennt auch er Gloſter noch in ſeiner Todesſtunde — und „Wahrheit ſpricht, wer ſchwer athmend ſpricht," hat ihm Shakeſpeare eben noch ſagen laſſen — eine „ſchlichte wohlmeinende Seele," ſondern er hat auch ſelbſt den Drang gefühlt „ſich zu rühren gegen ſeines Lebens Schlächter." Allerdings hat er dann dieſen Drang in ſich erſtickt; er weiſt ſeine Schwägerin, die ihn zu ihrem Rächer an dem König gewinnen will, ſogar ſchroff ab — nicht aber, weil nicht auch er tief davon durchdrungen wäre, daß der Mord nicht ungeſühnt bleiben darf, ſondern allein, weil eben der König ſelbſt der Mörder iſt und weil nach ſeiner Ueberzeugung jede Auflehnung gegen dieſen Sünde iſt, Auflehnung gegen Gott ſelbſt. Er verweiſt die Herzogin an den Himmel, der, ſagt er, „wenn er reif die Stunde ſieht auf Erden, auf's Haupt der Sünder heiße Rache regnet." So ſcharf tritt es heraus, daß Shakeſpeare die Herrſchaft der Gerechtigkeit im Leben als die erſte, die religiöſe Grundforderung des Gemüths des Menſchen hinſtellen wollte, und deren Erfüllung knüpft er nun in erſter Linie an den Staat als Wächter und Vollſtrecker der göttlichen Gerechtigkeit auf Erden, als Repräſentanten der ſittlichen Weltordnung. Nur weil in dem hier dargeſtellten Fall die Strafgewalt des Staates in den Händen deſſen liegt, gegen den ſie ſich wenden ſollte, nur deshalb appelliren ſowohl Bolingbroke wie Gent an Gottes Richterſpruch, an deſſen Eingreifen zur Sühne des Verbrechens. An den Staat alſo knüpft ſich in der That die Erfüllung jener erſten Forderung des Menſchen an das Leben, und wie er nun dadurch auf der einen Seite zur Grundlage der ganzen geiſtigen Exiſtenz des Menſchen wird, ſo auf der andern zur nothwendigen Schranke des Königthums. Daraus folgt dann aber, daß König Richard, indem er dieſe Schranke durchbrach, zugleich die Grundlage ſeiner eignen Exiſtenz vernichtete. Und wirklich führt ja Shakeſpeare ſchon in der Eingangsſcene den

Sturz des Königs in der Perspective vor dem Zuschauer herauf. Daß Bolingbroke in Norfolk, den er beschuldigt, die „allzugläubigen“ Gegner Gloster's zu der That „mißleitet“ zu haben und gegen den er deshalb an das Gottesgericht appellirt, zugleich den König selber treffen will, braucht nicht erst bewiesen zu werden, er schlägt den einzigen Weg ein, der ihm als Unterhan diesem gegenüber offen steht, und er nimmt zugleich, indem er ihn einschlägt, hier schon den ersten Anlauf zu dem Ziel, das er später erreicht: siegt er in dem Kampfe, so steht er dem Gesalbten Gottes, eben weil dessen Richterspruch in Norfolk auch diesen treffen würde, als Streiter Gottes gegenüber, er hätte dann gleichsam aus Gottes eigner Hand die Vollmacht erhalten, ihn zur Rechenschaft zu ziehen, und daß er diese Vollmacht für sich auszunützen gewußt haben würde, daß der König sich ihm gegenüber dann hier schon nicht hätte behaupten können, dafür zeugt die ganze weitere Darstellung Shakespeare's.

Aber noch nach einer andern Seite hin ist die geistige Existenz des Menschen an den Staat geknüpft. Sie ist es, insofern dieser der Träger und Ausdruck des sittlichen Geistes des Volkes ist, dem der Einzelne angehört, der Repräsentant des Nationalgeistes desselben. Auch nach dieser Seite hin ist er die Verwirklichung einer der Grundforderungen des Gemüths des Menschen, der sittlichen Forderung, Glied eines geachteten und der Achtung würdigen Ganzen zu sein. Wie lebendig hat der Dichter diese Bedeutung des Staates für den Menschen schon in dem ergreifenden Schmerzenserguß des sterbenden Gent über die Schmach, die König Richard durch die „Verpachtung“ des Reichs über sein geliebtes England gebracht hat, veranschaulicht! Und doch ist dies noch nicht einmal der ausdrucksvollste Zug in seiner Darstellung hier. Man vergegenwärtige sich, wie er den Charakter Gent's von Anfang herausgestaltet hat. Gent ist nicht nur ein frommer, er ist auch ein gesinnungsvoller Mann, der jeden Augenblick bereit ist, seiner Überzeugung auch die schwersten persönlichen Opfer zu bringen. Wie er ihr schon seine Rache

für seinen Bruder geopfert hat, so opfert er ihr dann auch seinen Sohn. — Daß der König es mit der Gewährung des gottesgerichtlichen Zweikampfs, obgleich er dann die Wahrung aller der feierlichen Formen desselben noch persönlich streng überwacht, keinen Augenblick ernst gemeint hat, versteht sich von selbst; er hat von Anfang an beschlossen, um die ihn im Fall des Sieges Bolingbroke's bedrohende Gefahr, die er natürlich gleich erkannt hat, abzuwenden, beide Gegner, auch Norfolk, seinen Vorkämpfer in dem Streite, zu verbannen, aber er bedarf dazu der Genehmigung seines geheimen Raths. Und da hat nun Gent als dessen Mitglied, nicht obgleich, sondern weil es sich um seinen Sohn handelte, seine Zustimmung zu dem Verbannungsurtheil gegeben: „O, war's ein Fremder, nicht mein Kind, so war ich milder seinem Fehl gesinnt." Dennoch — wohin kommt selbst dieser fromme Mann und zwar gerade in dem Augenblick, wo er seiner Treue gegen das Prinzip, das ihn in dem König den Statthalter Gottes sehen läßt, die Krone aufsetzen will? Er hat den Vorsatz gefaßt, seinen „letzten Athem in heilsamem Rath für die unstete Jugend seines Neffen auszuhauchen." Aber sein Vorsatz scheitert. So sicher er seiner Ueberzeugung von der Heiligkeit seines Prinzips seine persönlichen Gefühle stets unterzuordnen wußte: seinem Schmerz über die Erniedrigung Englands Schweigen aufzuerlegen vermag er nicht. Wider seinen Willen gestaltet sich sein „letzter Athem" zu einem Fluch über den König und zur Prophezeihung seines Sturzes. Auch nach dieser Seite hin also bildet der Staat die nothwendige Schranke des Königthums, und auch hier tritt uns die Heiligkeit und Unantastbarkeit desselben als eine der Grundforderungen des Gemüths des Menschen und damit dann als Bedingung seiner geistigen Existenz entgegen.

Endlich ist der Staat auch die Voraussetzung und Bedingung der äußeren materiellen Existenz des Menschen. Er ist es, weil er der Vertreter und Hüter der Heiligkeit des Eigenthums ebenso wie des öffentlichen Rechts ist. Shakespeare geht hier aus einerseits von der Ausstellung „leer gelassener Briefe," die

der König bei seiner Abreise nach Irland zum Zweck der Unterdrückung des dort ausgebrochnen Aufstands seinen Verwaltern zurückläßt, „worein sie, wen sie ausgespürt als reich, mit großen Summen Gold einschreiben sollen, für unsre Nothdurft sie uns nachzusenden“ — und andrerseits von der Einziehung der Lehen und Güter Gent's, des Erbes Bolingbroke's. Er veranschaulicht insbesondre die Bedeutung dieses letzten Willküracts des Königs an der Wirkung, die derselbe auf York übt, und wieder läßt er diese unmittelbar aus dem menschlichen Wesen selbst entspringen. — Wenn Einer, so ist sicher York der Mann dazu, zu Allem, was der König thut, zu schweigen. Er ist nicht nur schon von vornherein überzeugt, daß er „seinen Athem verlieren“ würde, wenn er versuchen wollte, Einfluß auf ihn zu gewinnen, da „Rath für ihn viel zu spät“ käme: er ist auch einerseits viel zu loyal und andrerseits viel zu sehr auf seine persönliche Sicherheit bedacht, als daß er sich getrieben fühlen sollte, den Zorn des Königs gegen sich zu reizen; für ihn ist unbedingte Unterwerfung unter den Willen seines königlichen Herrn, ob derselbe nun Richard II. oder Heinrich IV heiße (vergl. Act 5. Scene 1 und 2), oberstes Gesetz, und er ist nun auch, trotz seines stark cholerischen Temperaments, nicht, wie sein Bruder Gent, der Gefahr ausgesetzt, in einem unbewachten Augenblick durch irgend ein höheres Interesse wider seinen Willen in den Gegensatz zu ihm hineingetrieben zu werden. Er ist so glücklich, der blinden Macht des Pathos ein für alle Mal enthoben zu sein. Den großen politischen Fragen gegenüber ist er, da er sich in erster Linie als Unterthan fühlt, selbstverständlich indifferent, und wie sicher er auch das instinctive sittliche Gefühl in sich zu controliren weiß, dafür zeugt, daß keine der letzten Gewaltthaten des Königs, auch nicht der Mord seines Bruders Gloster, ihn, wie er selbst sagt, „je bewog, die Miene zu verziehn und wider das Antlitz seines Herrn die Stirn zu runzeln.“ So stellt Shakespeare York hin, und nun vergegenwärtige man sich den Ausbruch, zu dem der Beschluß des Königs, Bolingbroke's rechtmäßiges Erbe einzuziehen, diesen zahmsten und loyalsten aller Unterthanen dennoch

fortreißt. Auch jetzt verliert er seine Selbstbeherrschung keineswegs völlig. Sein cholerisches Temperament zwar bricht sich Bahn, und polternd genug kommen die lange verhaltenen Vorwürfe herausgestürzt, die er gegen seinen Neffen auf dem Herzen hat; aber mitten in seiner Aufregung weiß er ihnen immer schon von vornherein das Verletzende zu nehmen; sein Streben, zu verstehen zu geben, daß sie ja nicht so schlimm gemeint seien, blickt überall deutlich durch — gewiß ein schlagender Beweis, daß er zu dieser ganzen langen und wenig ehrerbietigen Strafpredigt nur durch seinen Schrecken über das Unerhörte der That des Königs, über den furchtbaren Bruch zugleich des öffentlichen Rechts und der Heiligkeit des Eigenthums getrieben worden ist, daß also nicht er persönlich, sondern daß es aus ihm spricht, kurz, daß es wieder das menschliche Wesen selbst ist, das durch ihn Protest erhebt gegen diese Verletzung der ursprünglichsten aller Grundbedingungen ebensowohl des Staates wie der Existenz des Menschen. Und auch hier gewinnt der Protest wieder durch die Persönlichkeit, die Shakespeare zum Organ desselben macht, entscheidende Bedeutung.

Und nun der Sturz des Königs. Auch diesen stellt der Dichter noch als eine Forderung des menschlichen Wesens dar, es gilt, die Heiligkeit des Eigenthums und die Herrschaft des Rechts wieder herzustellen, die Basis aller Sicherheit für die Einzelnen; es gilt, die Schmach abzuwaschen, die König Richard über das Reich gebracht hat; es gilt endlich, auch den unendlichen Werth des Menschen als solchen wieder zur Anerkennung zu bringen. Alle diese Forderungen läßt Shakespeare gleichsam sichtbar für unser sinnliches Auge aus dem Menschengeiste selbst herausbrechen. Man sehe nur, wie er die Verschwörung der Barone, die unmittelbar entscheidend wird für den Sturz des Königs, zu Stande kommen läßt. Wie anschaulich macht er es, daß nicht subjective Willkür, nicht eigne persönliche Gelüste sie zusammenführen, sondern innere Nothwendigkeit, eine über sie hinausreichende objective Macht! „Mein Herz ist voll, doch muß es schweigend brechen, Eh es die freie Zung' ent-

laſten darf", ſagt Roß. Aber endlich bricht der Bann und Jeder der drei „entlaſtet ſein Herz", Jeder ſchildert die Lage des Landes in irgend einem zunächſt ganz vereinzelten, abgeriſſenen Zuge, und doch ſteht ſchließlich ein Bild derſelben vor uns, das ganz aus einem Guß und wie aus dem Geiſte eines Einzelnen entſprungen iſt, ein Bild, das uns alle jene Grundforderungen des Menſchen an den Staat als verletzt und in ihr Gegentheil verkehrt zeigt, das uns das Land als in einer Nothlage befindlich vorführt, die Abhülfe fordert: „Und was, um Gottes Willen, wird daraus?" ruft Willoughby aus. Und Northumberland:

Wir hören dieſes Wetter pfeifen
Und ſuchen keinen Schutz, ihm zu entgehen;
Wir ſehn den Wind hart in die Segel drängen
Und ſtreichen doch ſie nicht, gehn ſorglos unter.

So klar macht es Shakeſpeare hier ſchon, daß der Aufſtand gegen König Richard das Werk des Selbſterhaltungstriebes im Menſchen, ein Act der Nothwehr iſt, und dazu nehme man nun noch ſeine Schilderung der Revolution ſelbſt, die mit unwiderſtehlicher Gewalt alle Stände und Klaſſen des Volks, ja, jedes Lebensalter und beide Geſchlechter in ihren Wirbel hereinzieht und wie ein Sturmwind den Thron dieſes Königs von Gottes Gnaden wegfegt — zum deutlichen Beweis, daß alle Stützen und Grundlagen deſſelben längſt von ihm ſelbſt untergraben waren. Es iſt im Grunde gar kein Sturz, ſondern ein Zuſammenſturz, ein Fall, und als der einzige Urheber deſſelben tritt uns durchweg König Richard ſelbſt entgegen, der alle weſentlichen Lebensbedingungen des Staats der Vernichtung preisgegeben und dadurch auch die moraliſchen Bande, die ſeine Unterthanen an ihn knüpften, zerriſſen hat, die Bande der Ehrfurcht, der Liebe und endlich auch der Treue. Auch das hat Shakeſpeare ja anſchaulich genug dargeſtellt. Wenn Gent noch auf dem Todtenbett von ihm abfiel, wenn ſelbſt York's „zärtliche Geduld zu Gedanken aufgeſtachelt wurde, die Ehr' und ächte Treu' nicht denken dürfen," ſo verſteht es ſich von ſelbſt,

daß, außer seinen Günstlingen und diesem oder jenem ganz außerhalb des Volkslebens stehenden Einzelnen, wie dem überdies durch seinen geistlichen Stand beeinflußte Bischof von Carlisle, trotz aller Ehrfurcht vor dem göttlichen Charakter seiner Würde Niemand an ihm festhalten konnte.

Ich komme zu dem eigentlichen Kern des politischen Theils der Darstellung Shakespeares, hier zu seiner Kritik des auf transscendenter Basis stehenden Königthums von Gottes Gnaden. Hat er uns bis hierher an der Bedeutung des Staates für die ganze Existenz des Menschen, dessen Heiligkeit und Unantastbarkeit zum Bewußtsein gebracht und ihn als die nothwendige Schranke des Königthums aufgewiesen: so entfaltet er nun die aus dem Glauben an den unmittelbar göttlichen Ursprung, an die spezifische Heiligkeit des Königthums entsprungene Auffassung dieses letzteren und bringt deren Unvereinbarkeit mit allen Grundbedingungen des Staats zur Anschauung, er stellt uns mit andern Worten die Unhaltbarkeit des Prinzips der Transscendenz als Basis des Königthums vor Augen. Und zwar begründet er seine Darstellung aus dem eigensten Wesen des Prinzips selbst heraus, aus dem Hinausstreben über alle endlichen Schranken des Menschen, das die Grundtendenz desselben bildet. Das vermöge dieser Tendenz gegen die Welt als solche, gegen die ganze endliche Sphäre feindlich gespannte transscendente Prinzip —, es trägt nach seiner Darstellung auch den Gegensatz gegen den Staat, der mit allen seinen Existenzbedingungen in ihr wurzelt, im Keim schon in sich, und dieser Keim geht nun selbstverständlich auch in das Königthum über, das es aus sich erzeugt: indem es ihm einen unmittelbar und spezifisch göttlichen Ursprung zuspricht, hebt es dasselbe von vornherein über die bloß menschlich-heiligen Interessen des Staats und über die Achtung vor ihnen hinaus. Je rückhaltloser der Träger des Königthums sich an die ihm von dem transscendenten Prinzip entgegengebrachte Auffassung

desselben hingiebt, je unbefangener und inniger er also an den spezifisch heiligen Charakter seiner Würde glaubt: um so weniger vermag er dem Staat irgendwelche selbstständige Berechtigung einzuräumen, um so sicherer wird er in den Gegensatz selbst zu den Grundbedingungen desselben hineingetrieben werden. Das ist der Gedanke, den Shakespeare hier zu Grunde legt; sehen wir, wie er nun ihn wieder durchführt und zu voller Anschaulichkeit herausarbeitet.

Er zeigt uns zuerst, wie König Richard, so lebendig der Glaube an die Gnade Gottes, die ihn auf den Thron erhoben, in ihm ist, doch kein Bewußtsein davon hat, daß sich Pflichten gegen den Staat an seine Würde knüpfen. — Er selbst hat den Aufstand, der sich gegen ihn erhebt, hervorgerufen, er hat seine Unterthanen durch die rücksichtsloseste Verletzung aller der höchsten Interessen der Gesammtheit wie der Einzelnen, die zu wahren er gerade berufen war, förmlich in ihn hineingetrieben — nichts destoweniger zeigt er keine Spur von Schuldbewußtsein. Weit entfernt, daß er in dem Aufstand die unmittelbare und nothwendige Folge seiner Mißregierung oder gar die strafende Hand Gottes selbst erkennen sollte, vermag er sich denselben überhaupt nur begreiflich zu machen, wenn er ihn als das Werk der „häßlichen Rebellion" betrachtet, und sich deren „Waffen" gegenübergestellt zu sehen, das berührt ihn zwar einerseits widerwärtig, andrerseits schmerzlich, sein Gewissen aber läßt es ruhig, ja, es weckt ihn sogar erst zum vollen Bewußtsein der Heiligkeit und damit auch der Unantastbarkeit seiner königlichen Würde: gerade der ihm seine Schuld so fast greifbar vor Augen rückende Aufstand wird Anlaß, daß er sich hier mit dem Glauben an die besondre Gnade Gottes für ihn, an seine Stellung als „des Herrn erwählter Stellvertreter" aufs Neue ganz durchdringt. Und hier tritt nun auch sofort heraus, daß Shakespeare ihn als den Repräsentanten der transscendenten Auffassung des Königthums hinstellen wollte. Er läßt ihn nicht nur ausgehen von dieser Auffassung, sondern auch vollen Ernst machen mit ihr. Die Gnade Gottes ist Richard kein leeres Wort,

kein todter Buchstabe, sondern lebendige Macht. Sie setzt die Könige nicht nur ein: sie steht ihnen auch fort und fort zur Seite, sie bethätigt sich als lebendig, indem sie über sie wacht. Ihm schließt der Glaube an seine Einsetzung durch Gott den an den Schutz Gottes, an sein directes, also selbst wunderthätiges Eingreifen zu seinen Gunsten unmittelbar in sich. Dieser Glaube ist es, den Shakespeare ihn hier theils in prächtigen Bildern, theils mehr oder weniger direct, in den berühmten Sentenzen aussprechen läßt, die er ihm hier in den Mund legt, und wie lebendig dieser Glaube in ihm ist, wie vollständig er selbst sein Denken beherrscht, dafür zeugt, daß er die Mahnung Carlisle's, „die Mittel, die der Himmel biete, zu ergreifen, und nicht sie ungenützt zu lassen, weil das des Himmels Beistand verschmähen hieße" —, daß er diese Mahnung erst gar nicht versteht und daß er dann, als Aumerle ihm ihren Sinn verdolmetscht hat, diesen als einen „Kleinmüthigen"[1]) zurückweist. Er nennt ihn kleinmüthig, weil nach seiner Auffassung seines Verhältnisses zu Gott schon der bloße Gedanke, sich auf die eigne Kraft zu stellen und sich einen äußeren, materiellen Rückhalt zu schaffen, den Zweifel an der Gnade Gottes in sich schließt, während ihm doch nur der hingebendste Glaube an sie ziemt. Allerdings ist seine eigne Zuversicht auf die göttliche Hülfe keineswegs so fest, wie er sich selbst und seinen Freunden gern einreden möchte; aber wenn dem auch so ist, wenn er sogar gleich darauf sich selbst von Kleinmuth übermannen läßt, so beweist das nur, daß er persönlich nicht frei von Schwäche ist; prinzipiell fordert er von sich den vollen Glauben, und wie fern ihm der Gedanke liegt, daß er die Gnade Gottes durch irgend eine Verschuldung gegen ihn verwirkt haben sollte, dafür zeugt, daß er sich eben hier mit voller Unbefangenheit „seinen Richard" nennt. Daneben halte man nun jene Reihe von Verbrechen, durch die er

[1]) Im Original: discomfortable, dessen Bedeutung Alex. Schmidt in seinem unvergleichlichen „Shakespeare-Lexicon" nicht zu bestimmen wagt. Er läßt die Wahl zwischen wanting hope und disencouraging. Mir scheint Ersteres hier gefordert.

den Aufstand gegen sich herauf beschworen hat. Man sieht, es bleibt kein andrer Schluß, als daß ihm das Bewußtsein der Pflichten seines Amtes völlig fehlt. Er allein kann den Widerspruch lösen, vor den Shakespeare uns hier stellt: ein Mensch, der sich mit schwerer Schuld belastet und doch sich innig eins fühlt mit Gott. Allerdings stehen wir damit zunächst vor einem neuen Widerspruch: ein von dem Glauben an Gottes besondre Gnade für ihn erfüllter Mensch, der kein Bewußtsein von seiner sittlichen Verantwortlichkeit hat. Diesen Widerspruch aber löst Shakespeare und zwar löst er ihn aus dem Wesen des transscendenten Prinzips heraus, desselben Prinzips, aus dem Richard seinen Glauben an die besondre Gnade Gottes für ihn und an die Unantastbarkeit der königlichen Würde schöpfte.

Man vergegenwärtige sich die berühmte Rede, mit der er, als zum ersten Mal der Gedanke in ihm auftaucht, daß Gott ihm seine Gnade entzogen habe, auf alle die äußeren Ehren Verzicht thut, die man ihm als König von Gottes Gnaden erwiesen und die er bis dahin, so lange er sich eben als den „Auserwählten Gottes" betrachtete, als sein gutes Recht in Anspruch genommen hat. Er nimmt damit gewisser Maßen Abschied von seiner Würde und so läßt Shakespeare ihm denn hier noch ein Mal die ganze Bedeutung, die sie für ihn hatte, in's Bewußtsein treten. Danach hat er in vollem Ernst geglaubt, als König von Gottes Gnaden über die Schranken des endlichen menschlichen Daseins ein für alle Mal hinausgehoben zu sein. Er hat auch die letzte Consequenz der transscendenten Auffassung des Königthums gezogen: wie ihm der Ursprung der königlichen Würde ein spezifisch göttlicher ist, so auch die persönliche Stellung des Königs; sie erhebt ihn zu einem Wesen wie Gott selber. Gott aber ist vom Standpunkt des transscendenten Prinzips, das ihn ja nur als ein außer- und überweltliches Wesen zu fassen vermag, absolut frei; sein Walten ist an kein Gesetz und keine Schranke gebunden. Und soweit gleicht ihm sein von ihm auserwählter Stellvertreter; er kann unmöglich, wie die Masse der gewöhnlichen „irdischen" Menschen, durch Schranken

eingeengt sein, die die Freiheit zum bloßen Worte machen, vor Allem nicht durch solche, die das freie Handeln — nicht bloß hemmen, sondern aufheben, die Schranken der Pflicht; er ist nothwendig wie Gott absolut frei und er ist es in erster Linie gegenüber der Pflicht. Daß sich König Richard nach Shakespeare's Darstellung wirklich, wie das transscendente Prinzip es will, als ein Wesen spezifisch göttlicher Art betrachtet, dafür verweise ich zunächst auf seine Beurtheilung des an ihm geübten Verraths. Da liegt ihm keine Parallele näher, als die mit Christus, und er zieht sie völlig unbefangen. Schon seine vermeintlich verrätherischen Günstlinge mahnen ihn an Judas, nur daß sie „noch drei Mal ärger sind jeglicher als Judas;" und in der großen Parlamentsscene des vierten Acts sind ihm dann seine bisherigen Unterthanen sämmtlich theils wieder Judasse, die ihm einst „Heil!" zuriefen, „wie Judas Christo", theils Pilate, die sich die Hände waschen und äußeres Mitleid zeigen, ihn aber doch seinem bittren Kreuz überliefern." Hier nun deckt uns Shakespeare die Quelle dieser Auffassung auf; er zeigt, daß König Richard sich wirklich über alle Schranken des Menschen hinausgehoben geglaubt hat. Es ist die berühmte Stelle von dem „Schalksnarr'n Tod", der den Königen eine „eitle Selbstüberhebung" einflößt. Erst als das Unglück über ihn hereinbricht, als er seine Abhängigkeit, seine Gebundenheit an die endlichen Schranken, thatsächlich erlebt — erst da wird er sich bewußt, daß er kein ihrer Macht enthobenes, kein göttliches Wesen ist, sondern endlich, sterblich, wie jeder Andre, daß er ein Mensch ist und allen Bedingungen des menschlichen Daseins unterworfen: „Ihr irrtet Euch die ganze Zeit in mir," ruft er seinen Freunden zu:

Wie Ihr, leb' ich von Brot, ich fühle Mangel,
Ich schmecke Kummer, ich bedarf der Freunde.

Aber eben hier läßt Shakespeare ihn nun auch noch ein Mal bestimmt und deutlich aussprechen, daß der Begriff König ihm absolut unvereinbar ist mit der Gebundenheit an irgend welche Schranke. So wie er sich als Mensch empfindet, hat er für sein Bewußtsein auch aufgehört König zu sein; er ist zum

Unterthan geworden: „All dieſem unterthan“ fährt er fort, „wie könnt Ihr ſagen, daß ich König bin?“ Menſch ſein heißt ihm unterthan ſein, weil der Begriff Unterthan ihm ebenſo mit dem der Unfreiheit zuſammenfällt, wie der Begriff König mit dem der Freiheit. Die Pflicht aber fordert Unterwerfung unter ihre Gebote, ſie iſt ſelber eine Herrſcherin und ſtempelt Jeden, der ſie anerkennt, zum Unterthan. Wenn es alſo Richard wirklich Ernſt war mit ſeiner Auffaſſung des Königthums von Gottes Gnaden, wenn ſie Fleiſch und Blut in ihm geworden war und ihn von innen heraus beherrſchte, ſo konnte er unmöglich irgend eine Pflicht anerkennen, die ſich an ſeine Würde knüpfte. Und das iſt nun das Nächſte, was uns Shakeſpeare zeigt, daß ſie ihn nicht nur innerlich durchdringt und beherrſcht, ſondern daß ſie für ihn die volle Bedeutung eines ſittlichen Pathos gewonnen hat, auf das er nicht verzichten kann, ohne ſich ſelbſt aufzugeben. Sie gerade bildet den idealen Inhalt ſeines Selbſtbewußtſeins, der ihn über ſich ſelbſt und ſeine ganze Exiſtenz mit allen ihren bloß endlichen Intereſſen hinaushebt. Für ihn wäre die Anerkennung, daß er Pflichten gegen den Staat habe, Abfall von ſich ſelbſt, Verleugnung ſeines ganzen idealen Selbſtbewußtſeins.

Man betrachte Shakeſpeare's Darſtellung etwas näher. Schon der Verzicht Richard's auf alle äußeren Ehren ſeiner Würde gleich in dem erſten Augenblick, wo er an der Gnade Gottes für ihn verzweifeln zu müſſen meint, zeugt für die Macht, mit der ſeine Auffaſſung des Königthums ihn beherrſcht. Daß Gott ihn, wenn er wollte, ſchützen könnte, verſteht ſich für ihn von ſelbſt. Verſagt er ihm alſo ſeinen Schutz, läßt er ihn ſeinen rebelliſchen Unterthanen gegenüber, die ſich ebenſo auch gegen ihn empören, fallen: ſo folgt nach ſeiner Anſchauung von ſelbſt, daß Gott ihn nicht mehr als ſeinen Auserwählten anerkennt, daß er ihn gleichſam desavouirt. Dann aber hat er auch keinerlei Recht mehr auf den Namen und die Würde eines Königs; es bleibt ihm Nichts, als ſich ihrer zu entäußern und in die Niedrigkeit hinabzuſteigen, zu der ihn das durch das Aus-

bleiben der Hülfe Gottes klar ausgesprochene richterliche Urtheil desselben verdammt hat. Widerstand giebt es für ihn nicht; jeder Versuch, sich durch eigne Kraft auf seinem Thron zu behaupten, ist ein für alle Mal für ihn ausgeschlossen. Nicht nur, weil er, der sich gerade als durch die Gnade Gottes eingesetzt betrachtete, seiner Entscheidung unmöglich kann in den Weg treten wollen, sondern auch und vorzugsweise, weil nicht der Thron als solcher und nicht die Macht oder der Glanz der Herrscherstellung, weil überhaupt kein an sie geknüpftes äußeres Gut, sondern allein sein Recht auf den Namen eines Königs, eines Auserwählten Gottes, Werth für ihn hat und weil kein noch so glorreicher, durch eigene Kraft errungener Sieg ihm das Recht auf diesen Namen und damit das ideale Selbstbewußtsein wiedergeben könnte, das er aus ihm schöpfte.

Daß dies der Gedanke ist, aus dem heraus Shakespeare das hier in Frage stehende Stadium des Prozesses Richard's gestaltet hat, daß er ihn keineswegs, wie manche seiner Interpreten, als einen ebenso halt- und charakter- wie würdelosen Fürsten hinstellen wollte, das bestätigt seine ganze weitere Darstellung. Er erhebt ihn, wie zum Repräsentanten der zu ihren letzten Consequenzen geführten transscendenten Auffassung des Königthums von Gottes Gnaden, so zu deren Märtyrer. Man begreift in der That kaum, wie seine Intention hier mißverstanden werden konnte, so klar tritt sie heraus. — Richard verzichtet zuerst auf seinen Thron. Und er verzichtet in Wahrheit auf ihn; denn nicht Bolingbroke entsetzt ihn — dahin läßt er es gar nicht kommen —, vielmehr steigt er aus eignem, völlig freiem Entschluß vom Thron herunter. Nicht nur, daß er seine Truppen abdankt und so thatsächlich auf jeden Widerstand verzichtet: er hört auch nicht auf Aumerle's Rath, „mit sanften Worten zu fechten," um nur erst Zeit zu gewinnen. So wenig wie seiner eigenen Kraft, kann er der List und Ränken oder irgend welchem Transigiren mit seinen Unterthanen den Thron verdanken wollen: er verzichtet wie freiwillig, so auch ganz unbedingt. Dann aber und vor Allem: er verzichtet auch auf sein

ganzes bisheriges Selbstbewußtsein. Immer von derselben Auffassung ausgehend, daß Gott gesprochen und gegen ihn entschieden habe, geht er in voller Klarheit dazu fort, sich auch innerlich seinem Urtheilsspruch zu beugen und sich jeder Erniedrigung zu unterwerfen, die derselbe für ihn einschließt — zugleich der entscheidende Beweis, wenn es dessen noch bedarf, wie wenig davon die Rede sein kann, daß er sich durch die Macht der Umstände oder durch irgend einen äußeren Zwang bestimmen lasse, der Krone zu entsagen. Hier gerade tritt es noch ein Mal völlig klar heraus, daß nicht die königliche Würde als solche und nicht der Glanz oder überhaupt ein äußeres Anhängsel derselben, sondern allein das ideale Bewußtsein, das sie ihm gab, Bedeutung für ihn hatte. Wie anschaulich macht es Shakespeare, daß er sich förmlich den Entschluß abringt, vor keiner Selbsterniedrigung zurückzuweichen! Zuerst, als er sein „stolzes Herz" beugt, um „der Verbannung furchtbaren Spruch mit beschwichtigenden Worten" von Bolingbroke zu nehmen; dann, als er sich dazu versteht, „auf die Ladung von Rebellen" in den base-court [1]) hinabzusteigen, wo „Könige sich erniedrigen." Wie consequent ferner läßt er ihn dann diesen Entschluß durchführen! Man denke an die ergreifende Schilderung, die der mitleidige „Pilatus" York — denn er ist das Urbild eines solchen — von dem „milden" Schmerz und der „Ergebung" Richard's entwirft, als dieser im Gefolge Bolingbroke's dessen Triumpheinzug in London schmücken muß und „keine Zunge ihm ein freudiges Willkommen entgegenruft," wohl aber Staub und Koth auf sein geweihtes Haupt geworfen wird; an die große Parlamentsscene ferner, in der er nun „vor Aller Augen" sein Reich an Bolingbroke abtritt und wirklich Ernst damit macht, „sich selber zu vernichten." Auch hier läßt Shakespeare ihn noch wieder deutlich aussprechen, wie schweren Kampf ihm diese Selbsterniedrigung kostet, er läßt ihn sogar ein Mal noch wieder wie zweifelnd die Frage aufwerfen, ob Gott denn wirklich gegen ihn entschieden

[1]) „Wortspiel zwischen base-court, französisch basse-cour, und base gemein, erniedrigt." Delius zu dieser Stelle.

habe. Aber ſein Handeln beeinflußt dieſer Zweifel nicht mehr: er geht ſoweit, ſein eignes Wort von dem Balſam, das nicht alle Fluth im wüſten Meer vom Haupte des geſalbten Königs waſchen könne, aufheben zu wollen. Er wäſcht den Balſam mit „ſeinen eignen Thränen“ ab. Und ebenſo verläugnet er mit ſeiner eignen Zunge ſeine heilige Würde und löſt mit ſeinem eignen Odem alle Eide, die man ihm geſchworen, kurz, er „vernichtet ſich“ in der That, er geht bis zur äußerſten Grenze menſchlicher Selbſtdemüthigung fort. Aber — und das iſt nun das eigentlich Entſcheidende für ſeine Berechtigung, als Repräſentant, ja, als die wirkliche und volle Perſonification der transſcendenten Auffaſſung des Königthums von Gottes Gnaden zu gelten —: ſeine ganze Selbſterniedrigung wird ihm allein von ſeiner Hingebung an ſie, an das Prinzip dictirt, auf dem er ſteht. Sie iſt keine Verläugnung dieſes Prinzips, ſondern ſie gerade erhebt ihn zum Repräſentanten und Märtyrer deſſelben; ſie iſt Selbſtverläugnung im Dienſte des Prinzips und aus Treue gegen dieſes. Abgeſehen davon, daß er ja überhaupt nur deshalb dem Thron entſagt und ſeine Unterthanen ihres Eides entbindet, weil er nicht mehr das Recht zu haben meint, ſich als den Auserwählten Gottes zu betrachten, ſo hält er das Prinzip auch noch ausdrücklich aufrecht. Er geht allerdings ſo weit in ſeiner Selbſtverläugnung, daß er Gott bittet, jeden Eid, der ihm gebrochen, zu verzeihen, und ſein Gebet iſt um ſo mehr aufrichtig gemeint, als er ja ſeinen Sturz von Anfang an nicht auf den Treubruch ſeiner Unterthanen, ſondern allein auf den Willen Gottes zurückgeführt hat. Perſönlich alſo hat er nicht einmal Anlaß zu tieferem Grolle gegen ſie; aber er unterſcheidet zwiſchen ſeiner Perſon und der Sache, die er vertritt. Daß ſie Schuld auf ſich geladen haben, daran hält er feſt: ſie haben „des Herrn erwähltem Stellvertreter“ die Treue gebrochen. Er verurtheilt ſie alſo doch noch wieder, aber er verurtheilt ſie im Namen des Prinzips, das ſie verletzt und dem er ſich eben ſelbſt zum Opfer gebracht hat: hier iſt es, wo er ſie, die Einen als „Judaſſe“, die Andern als „Pilate“ bezeichnet.

Ich ziehe das Resultat der Darstellung Shakespeare's. Daß König Richard wirklich nicht bloß persönlich ganz durchdrungen war von der Wahrheit des Prinzips, das er vertritt, sondern daß auch gerade der ideale Kern desselben allein Bedeutung für ihn hatte, davon überzeugt er uns, er läßt es ihn durch die That beweisen. Was ihm den schwersten Kampf bereitet, das ist nicht der Verlust der Krone, sondern der Verzicht auf das ideale Selbstbewußtsein, das sich für ihn an den göttlichen Ursprung derselben knüpfte, und er geht nun bis zur letzten Consequenz seiner transscendenten Auffassung des Gottesgnadenthums fort und wendet sie nicht nur willig und ohne Murren, sondern auch mit äußerster Rücksichtslosigkeit gegen sich: er entäußert sich in der That vollständig seines Selbstbewußtseins und erniedrigt sich auch innerlich. Ist dem aber so, so war er auch, so lange er sich mit Wahrheit als König in seinem Sinn betrachten durfte, voll berechtigt, seine Auffassung der königlichen Würde mit gleicher Rücksichtslosigkeit für sich und gegen dem Staat zur Geltung zu bringen. Gerade weil er in letzter Instanz nur Werth legte auf ihre ideale Bedeutung und weil diese ihn wirklich erfüllte, konnte ihm der ganz der realen Welt angehörige Staat unmöglich als ein Heiliges und als Schranke seiner Freiheit in's Bewußtsein treten, vielmehr mußte er nothwendig dahin kommen, ihn mit allen seinen sittlichen Interessen als ein bloß Endliches, Profanes zu betrachten, das ihm gegenüber unmöglich irgend ein Recht beanspruchen konnte. So motivirt Shakespeare die Nichtachtung des Staats, durch die Richard seinen Sturz herbeiführt — man sieht, seine Darstellung gestaltet sich in der That zu einer förmlichen und geradezu vernichtenden Kritik des auf transscendenter Basis stehenden Königthums von Gottes Gnaden — nicht Richard II. trifft die Verantwortung für die Zerstörung aller Grundlagen des Staats, zu der wir ihn in den beiden ersten Acten unsres Dramas fortgehen sahen, sondern das Prinzip, als dessen lebendige Verkörperung, als dessen nicht bloß vollgültigen, sondern eben deshalb auch maßgebenden Repräsentanten er ihn hinstellt.

In ihrer vollen Schärfe tritt aber ſeine Kritik deſſelben erſt zu Tage, wenn wir noch einen Blick werfen auf die ganze ſittliche Perſönlichkeit Richard's. Bis jetzt kennen wir ihn nur als König; ſehen wir, wie Shakeſpeare den Menſchen Richard ſchildert. Es iſt niemals von einem Dichter ein in vollerem Maß entſittlichter Charakter aufgeſtellt worden, als es dieſer König von Gottes Gnaden iſt, wie er daſteht, eh' das Unglück über ihn hereinbricht. Nur Shakeſpeare's eigner Richard III. iſt es in gleichem Maße und ihn hat er ſicher auch im Auge gehabt, als er Richard II. ſchuf: er wollte ſich die äußerſten Grenzen menſchlicher Entartung vor die Seele ſtellen, und erſt Beide zuſammen ſtellen ſie erſchöpfend dar. Jeder repräſentirt ſie nach einer ihrer beiden Seiten hin. Aber während nun Richard III. trotz ſeiner tiefen Entſittlichung imponirend, ja, groß daſteht, während er die fürchterliche Macht des bewußten Böſen in ſich darſtellt und dadurch Antheil gewinnt an der Erhabenheit des Dämoniſchen, tritt uns Richard II. als ein perſönlich geradezu erbärmlicher, verächtlicher, ja, Ekel erregender Charakter entgegen, er repräſentirt die ſittliche Fäulniß, die ſchon faſt zum Ziel gelangte wirkliche Zerſetzung des ganzen ſittlichen Kerns des menſchlichen Weſens. Wie kennzeichnet er ſich gleich ſelbſt ſchon durch die bloße That des Meuchelmords an Gloſter, den Shakeſpeare, wie wir ſahen, ganz ausdrücklich und in Widerſpruch mit ſeinem Chroniſten zu einem Bruch der ſittlichen Weltordnung herausgearbeitet hat! Und wie völlig abgeſtumpft gegen jede Regung der Scham oder des Gewiſſens, ja, ſelbſt des perſönlichen Ehrgefühls zeigt er ſich, als Bolingbroke in der Eingangsſcene ſein vermeintliches Werkzeug bei der That, den Herzog von Norfolk, ihretwegen vor ihm anklagt! Sie tritt ihm hier in den erregten Worten Bolingbrokes's gewiſſer Maßen leibhaftig noch ein Mal vor die Seele, und Bolingbroke macht keineswegs ein Hehl daraus, daß er ihn als den eigentlichen Schuldigen kennt; im Gegentheil, er ſpricht es ſo unzweideutig wie möglich aus und er reizt ihn dann auch noch recht gefliſſentlich, indem er noch dazu unter

Hinweis auf seine königliche Abstammung, sich als den berufenen Rächer Gloster's förmlich proclamirt, „deß Blut," sagt er, „zu mir um Recht und derbe Züchtigung schreit" — kurz, er setzt jede Rücksicht gegen den König aus den Augen. Dieser aber hat trotz Allem noch Seelenruhe und Geistesfreiheit genug, um sich als völlig unbetheiligt an dem Streit der Beiden hinzustellen; ja, obwohl er von Anfang an ganz unverhohlen für Norfolk und gegen Bolingbroke Partei genommen hat — so gleich in der Eingangsscene mit den Worten: „Was giebt denn Mowbray (Norfolk) unser Vetter Schuld? Groß muß es sein, was nur mit dem Gedanken von Uebel in ihm uns befreunden soll" —, spielt er dann doch in voller Unbefangenheit die Rolle des über den Parteien stehenden königlichen Schiedsrichters; und er coquettirt noch förmlich mit der Selbstverleugnung, die es ihm koste, der Macht der Blutsbande keinen Einfluß auf sein schiedsrichterliches Urtheil zu gestatten; er schwört bei seinem „heiligen Scepter", daß seine Verwandtschaft mit Bolingbroke diesen nicht schützen solle, noch „parteiisch machen die nie gebeugte Festigkeit seiner geraden Seele." Und nun die andern Züge, durch die Shakespeare das Bild König Richard's vervollständigt. Ganz abgesehen von dem frivolen Spiel, das er mit dem Gottesgericht treibt — mit dessen Abhaltung es ihm, wie gesagt, gar nicht Ernst sein konnte, weil der Sieg Bolingbroke's in dem Kampfe mit Norfolk zugleich ihn treffen mußte, und das er in der That auch aufhebt, aber erst, nachdem er es durch die scheinbar gewissenhafte Wahrung all der heiligen Formen desselben profanirt hat —, also abgesehen selbst von diesem Mißbrauch des Gottesgerichts, das gerade ihm besonders heilig sein mußte: wie ehrlos erweist er sich in seinem Verhalten gegen Norfolk, dessen Preisgebung ihm dienen muß, von seinem Geheimen Rath die Verbannung Bolingbroke's zu erlangen! Wie niedrig, ja, gemein von Gesinnung, wenn er, mit seinen Schmeichlern um die Wette und selbst den Ton angebend in dem saubren Kreise, dem „hohen Hereford," seinem jetzt besiegten Gegner, noch in die Verbannung nachspottet! Wie herzlos selbst gegen Sterbende, gegen den treuen alten Gent!

Nimmt man dazu noch einerseits die Würde- und Sittenlosigkeit seines Privatlebens, die York Act 2, 2 so stark betont, anderseits seine absolute Gewissenlosigkeit als Regent, so hat man das Bild Richard's II., wie es Shakespeare in den beiden ersten Acten allmählich vor uns entfaltet, in seiner ganzen Häßlichkeit vor Augen. Was er Königliches an sich hat, das ist eine edel gebildete Persönlichkeit und eine äußerlich würdevolle Haltung, im Uebrigen ist er nach allen Seiten hin das gerade Gegentheil von dem, was er persönlich und als Fürst, zumal als König von Gottes Gnaden, sein sollte, und gerade sein edles Aeußere läßt den Mißklang seiner sittlichen Verkommenheit nur noch schärfer hervortreten.

So also schildert Shakespeare den Menschen Richard und nun erinnere man sich, daß sich eben dieser Mensch nach seiner Darstellung noch fort und fort in gutem Glauben und vollem Ernst als „des Herrn auserwählten Stellvertreter" und als „seinen Richard" betrachtet. Man bedenke ferner, daß er ihn zum Helden seines Dramas erhoben hat, ja, ihm unser tragisches Mitleid erringt — beiläufig ohne Frage die schwerste Aufgabe, die er oder irgend ein dramatischer Dichter je gelöst hat. Aber freilich: er entsühnt ihn auch noch wieder, er hebt nicht nur den Eindruck seiner sittlichen Gesunkenheit wieder auf, sondern „wälzt die größere Hälfte seiner Schuld den unglückseligen Gestirnen zu," unter denen er geboren wurde, indem er ihn als Märtyrer des Prinzips erscheinen läßt, das er vertritt und das nicht er erst eingeführt hat in seinem Reiche, sondern das er schon in voller Geltung vorfand, als er den Thron bestieg, des Prinzips der Transscendenz, auf dem das in ihm verkörperte Königthum von Gottes Gnaden beruht. Dies Prinzip führt uns Shakespeare als „die Macht" vor, „die sein Herz verführte." Und so läßt sich denn nun der große „Gedanke", den er seiner Darstellung der sittlichen Entartung Richards zu Grunde gelegt hat, dahin aussprechen: Das auf die Transscendenz begründete Königthum entrückt seinen Träger der dem Menschen angewiesenen sittlichen

Lebenssphäre, es giebt ihn dem Wahne preis, daß er als Stellvertreter Gottes über die der Freiheit des Menschen gesetzten Schranken, insbesondere eben über die sittlichen, über die Dienstbarkeit der Pflicht, ein für alle Male hinausgehoben sei, und es zerstört dadurch in seinem Innern die Wurzel aller sittlichen Entwickelung des Menschen, es macht schon das Erwachen, geschweige denn den vollen Durchbruch des Verantwortlichkeitsbewußtseins in ihm zur Unmöglichkeit.

Wie tief Shakespeare mit diesem Gedanken, in dem der eigentliche Kern seiner Kritik des transscendenten Königthums von Gottes Gnaden zu Tage tritt, in das innerste Wesen desselben eingedrungen ist, dafür hat die Geschichte der folgenden Jahrhunderte selbst den Beweis geliefert. Schon das Schicksal, das sich der „König-Märtyrer" seines eignen Volkes, Karl I., nur ein Menschenalter nach des Dichters Tode durch seine, der seines Richard in allem Wesentlichen gleiche Auffassung des über alle, auch die sittlichen Schranken hinausgehobenen idealen Charakters der königlichen Würde selbst bereitete, ist wenigstens in den Grundzügen in unsrem Drama vorgebildet. Der unglückliche König selbst hat es bekanntlich, wie kein Geringerer als der Freund und Secretair seines großen Gegners, Cromwell, Milton, bezeugt, der dieses Stück den closest companion of the solitudes of Charles I. nennt, der es also als die tägliche Lectüre bezeichnet, aus der dieser Trost und Erhebung schöpfte, — Karl I. selbst, sage ich, hat sein Schicksal in dem Werke Shakespeare's vorgezeichnet gefunden. Und nicht anders verhält es sich mit dem Entwickelungsgang des auf derselben Auffassung des Prinzips der Transcendenz beruhenden Königthums in den großen Monarchien des Continents, besonders in den romanischen Staaten. So Großes dasselbe, und keineswegs allein auf dem politischem Gebiet, hier auch zu Wege brachte oder schuf, es ist doch — man denke an den Roi Soleil, Ludwig XIV. und dessen Nachfolger — an der Nichtachtung des Staats und, was an ihnen noch besonders anschaulich hervortritt, an der sittlichen

Fäulniß zu Schanden geworden, der ſeine Träger, genau wie Shakeſpeare's Richard II., deshalb verfielen und nach ſeiner Darſtellung verfallen mußten, weil ſie, wie dieſer, Ernſt machten mit dem unmittelbar göttlichen Urſprung und Charakter deſſelben; es iſt an ſich ſelbſt geſcheitert und ſchließlich in dem furchtbaren weltgeſchichtlichen Drama der franzöſiſchen Revolution entgültig zu Grunde gegangen, obſchon es ja noch nach derſelben Miene machte, von den Todten auferſtehen zu wollen, ja, bis in unſre Zeit hinein, gleichſam als Geſpenſt, als revenant des mittelalterlichen Geiſtes,[1]) aus dem es ſtammt, hie und da noch umgeht.

Noch einen weſentlichen Zug der Darſtellung Shakeſpeare's habe ich zu erwähnen, der wieder ſchlagend zeigt, wie bewundrungswürdig klar er ſich geweſen iſt nicht nur über das transſcendente Prinzip ſelbſt und den dieſem zu Grunde liegenden innern Widerſpruch, ſondern auch über die ihm hier geſtellte Aufgabe, dieſen Widerſpruch herauszukehren und zu ergreifender dramatiſcher Wirkung zu bringen: er läßt König Richard ſelbſt ſchließlich noch zur Erkenntniß der Unhaltbarkeit dieſes Prinzips und damit auch des Königthums gelangen, zu deſſen Märtyrer er ſich gemacht hat. König Richard kommt im Gefängniß dahin, nicht nur die Macht, ſondern auch die Berechtigung der Welt und der Forderungen, die dieſe an den

---

[1]) Selbſtverſtändlich nicht des mittelalterlichen Königthums, das ja ein feudales war. Daß Shakeſpeare uns nicht, wie z. B. Viſcher behauptet, und zwar auch nicht in dem älteren Cyclus, den Untergang des mittelalterlichen Feudalſtaats vorführt, braucht wirklich nicht erſt bewieſen zu werden; nirgends tritt uns in beiden Cyclen auch nur eine Spur dieſes Staates und des ihn repräſentirenden Königthums entgegen. Nicht minder ſicher aber iſt, daß das Königthum ſeines Richard's II., ebenſo wie das hiſtoriſche der Neuzeit, nur als das Erzeugniß des mittelalterlichen transſcendenten Geiſtes betrachtet werden kann, der ſich beim Beginn derſelben in dem Legitimitätsprinzip, dieſer Quelle und Grundlage des mit ihr auftretenden, dem Mittelalter fremden Königthums von Gottes Gnaden, neue Geltung errang.

Menſchen ſtellt, anzuerkennen. — Man erinnere ſich der „ehrgeizigen“ Gedanken, die hier neben der „beſſeren Art“, den Gedanken an göttliche Dinge, in ihm auftauchen. Sie „ſpinnen“, ſagt er, „unglaubliche Wunder“, wie das, „mit ſeinen ſchwachen Nägeln ſich einen Weg zu reißen durch die Kieſelrippen der harten Welt hier, dieſe Kerkermauern“ — ſie ſcheitern an der Macht der Wirklichkeit, an der Ohnmacht des Menſchen, die realen Schranken ſeiner Freiheit zu durchbrechen. Aber auch ſittliche Schranken ſetzt ihr die Welt, in der er lebt, Schranken, die er zwar durchbrechen kann, nicht aber ungeſtraft. Das erkennt Richard, als er ſich an den Diſſonanzen der Muſik, die ſein treuer Stallknecht ihm bringt, bewußt wird, welchen Werth die Harmonie hat: „Wie ſauer wird die ſonſt ſo ſüße Muſik, wenn die Zeit und das Verhältniß nicht geachtet wird!“ ruft er aus und fährt dann fort: „So iſt's mit der Muſik des Menſchenlebens.“ Auch dieſes ſoll Muſik ſein, das Leben des Menſchen, ſein Handeln, wie ſein Empfinden und Denken, ſoll in Harmonie ſtehen mit der Stellung, die er im Leben einnimmt, mit der inneren Bedeutung derſelben, den Forderungen, die ſie an ihn ſtellt. Das iſt der Sinn der Anklage, die Shakeſpeare ihn hier gegen ſich ſelbſt erheben läßt, daß er mit ſeinem zarten Ohr für die Diſſonanz in der Muſik kein Ohr gehabt habe, die Diſſonanz in ſeinem Leben zu hören, die in der Zerſtörung des „Zuſammenklangs (concord) ſeiner Königswürde und ſeiner Zeit“ liegende Diſſonanz. Und dazu nehme man nun noch die ihm ebenfalls hier aufgehende Erkenntniß, daß er es ſich ſelber zuzuſchreiben habe, wenn er zu einer nicht nur ſo elenden, ſondern ſo verächtlichen Exiſtenz herabgeſunken ſei. Spricht er dort die Anerkennung der Pflichten des Menſchen gegen die Welt aus, ſo hier die derjenigen gegen das eigne Selbſt, gegen die ſittliche Würde des Menſchen. Daß Shakeſpeare damit ſein Heraustreten aus der transſcendenten Weltanſchauung als innerlich bereits vollzogen hinſtellt, leuchtet von ſelbſt ein, und ſo kann es denn nicht Wunder nehmen, daß er ihn ſchließlich auch thatſächlich mit ihr brechen läßt. Wirklich

hören wir ihn ja sich förmlich lossagen von der „Geduld", der passiven Ergebung in sein Schicksal, zu der er sich in seiner Treue gegen seinen alten Glauben selbst verurtheilt hatte. Mit dem Ausruf: „Geduld ist schaal und ich bin ihrer müde" nimmt der einst so fügsame und jeder Mannheit bare König den Kampf auf, in dem er fällt. Er kämpft nicht um sein Leben, sondern um seine Mannesehre, seine sittliche Würde, deren neue Kränkung er sterbend rächt. So scharf hat Shakespeare die große geschichtsphilosophische Frage, vor deren Lösung er sich hier gestellt sah, erfaßt und so klar tritt es uns aus der doch rein künstlerischen Form seiner Darstellung entgegen, daß er in der That, wie in dem Sturz seines Helden die innere Unhaltbarkeit, so in dessen Ende die Ueberwindung des Prinzips der Transscendenz, aus dem das von ihm vertretene Königthum entsprungen war, zur Anschauung bringen wollte.

Es bleibt mir jetzt noch, die Stellung, die er Bolingbroke in unserm Drama zu diesem Prinzip geliehen hat, möglichst scharf zu bestimmen. Daß zuerst der spätere Begründer des neuen Königthums und der neuen Zeit überhaupt thatsächlich nicht mehr unter der Macht desselben steht, dafür zeugt gleich sein erstes Auftreten in dem Stücke. Welchen Zweck er mit seiner Klage gegen Norfolk verfolgt, wissen wir bereits; derselbe tritt uns deutlich in der fast ausdrücklichen Bezeichnung des Königs als des Vollmachtgebers Norfolk's zu dem Morde Gloster's und in der geradezu herausfordernden Haltung entgegen, die er ihm gegenüber anzunehmen wagt. Nicht nur, daß er, wie wir sahen, sich als den berufenen Rächer Gloster's förmlich proclamirt: er wirft sich auch zum Richter über alle Verbrechen gegen den Staat auf, die in den letzten achtzehn Jahren, d. h. so lange Richard König ist, „im Lande ersonnen und angestiftet worden sind" und die er ebenfalls Norfolk aufbürdet —, kurz, er scheut sich hier schon nicht, in die eigensten Rechte und Machtbefugnisse des Königs einzugreifen, er schiebt ihn gewisser Maßen schon bei Seite und setzt sich an seine Stelle: nicht König Richard, sondern Heinrich Bolingbroke ist der Vertreter des Staats, das

Richteramt wenigstens nimmt er für sich in Anspruch. Was Andres aber kann dieses jede Rücksicht gegen den König offenbar geflissentlich aus den Augen setzende Auftreten bedeuten sollen, als eine fast mit Händen zu greifende Kriegserklärung gegen denselben? Es ist in der That, wie ich oben sagte, der erste Anlauf des späteren Usurpators zu seinem Ziel, und so voll Zuversicht ist er auf den Erfolg desselben, daß er eben deshalb kaum noch ein Hehl aus seiner wahren Absicht, am wenigsten aus seiner Gesinnung gegen den König macht. Im Gegentheil er will, daß man sie erkenne, das Land soll wissen, daß es dieser Mißregierung gegenüber endlich wieder einen Vorkämpfer seiner höchsten Interessen gefunden hat.

Das also ist der Sinn und Zweck des Auftretens Bolingbroke's in der Eingangsscene, der Klage, die er hier gegen Norfolk erhebt. Und nun erinnere man sich, wie er diese begründet. Sie lautet auf Hochverrath am Könige, und er betheuert unter Anrufung des Himmels, daß er sie nur erhebe, „aus frommer Unterthanenliebe" (in the devotion of a subject's love), aus Sorge für die „theure Sicherheit" seines königlichen Herrn. Die Wahrheit dieser Aussage ist er bereit, mit seinem Leben zu vertreten, und nicht nur mit seinem Leben, „meine Seele," sagt er, „soll im Himmel Rede für sie stehen." Er appellirt ferner, um sie als wahr zu erweisen, an den gerichtlichen Zweikampf und die Bedeutung dieses Kampfes liegt darin, daß er ein Appell an Gott ist, wie durch directe Offenbarung eben die Wahrheit an den Tag zu bringen. Es ist ein Kampf, der nur da einen Sinn hat, wo es noch Ernst ist mit dem Glauben an den über- und außerweltlichen Gott, an dessen unmittelbares, wunderthätiges Eingreifen in die Geschicke der Menschen. Man sieht, wie wenig davon die Rede sein kann, daß dieser Glaube noch irgend welche Macht über Bolingbroke übte. So frei steht er über demselben, ebenso wie über der Ehrfurcht vor der Heiligkeit des aus ihm entsprungenen Königthums, daß er sich beider ohne alle innere Scrupel als Schutzwehren bedienen kann, durch die gedeckt er seinen Zweck sicher

erreichen zu können hofft, und nicht nur als Schutzwehren, sondern zugleich als Mittel zu diesem Zweck selber. So schon hier, denn eben der Glaube der Menschen an den in dem Ausgang des Kampfes sich ankündigenden eignen Richterspruch Gottes soll ihm den Weg bahnen zur Entthronung des Königs, und so dann weiterhin durch das ganze Stück hindurch. Man denke nur z. B. an die tiefe Ehrerbietung, die er — Act 2, 2 — bei seiner eigenmächtigen Rückkehr aus der Verbannung schon dem Stellvertreter des Königs, dem Herzog von York, erweist; an den ehrfurchtsvollen Gruß ferner, den er — Act 3, 4 — dem schon gänzlich machtlosen König durch Northumberland entgegensendet: „Heinrich Bolingbroke küßt König Richard's Hand auf beiden Knieen," dann an den Empfang, den er ihn noch in dem Augenblick bereitet, wo er im Begriff steht, ihn als seinen Gefangnen im Triumph nach London zu führen, endlich und besonders an die Taktik, die er in der großen Parlamentsscene des vierten Acts befolgt, sich von dem König selbst unter dem Schein, als geschehe es freiwillig, zum Erben seiner Krone ernennen zu lassen. Hier ist es der noch keineswegs ganz erloschene Glaube an die Autorität desselben als Stellvertreter Gottes, den er als Mittel für seinen Zweck verwendet: er will dem Volke in demselben Sinn als König von Gottes Gnaden gelten, wie es Richard bis dahin gewesen ist. Und auch dieses Spiel mit dem religiösen Glauben, in dem das Königthum Richard's wurzelte, führt er noch wieder völlig scrupellos durch: Beweis genug, daß er sich wenigstens thatsächlich von diesem Glauben, wie überhaupt von allem religiös Heiligem vollständig emancipirt hat. Selbst die Heiligkeit des Eides ist ihm, wie sein feierlicher Schwur beweist, daß er nur aus „frommer Unterthanenliebe" gegen Norfolk klage, ein leeres Wort.

Auch geistig aber steht er schon frei über dem Prinzip der Transscendenz; er ist sich der Unhaltbarkeit der aus demselben erwachsenen Lebensanschauung schon bewußt oder vielmehr, wie König Richard am Schlusse seiner Laufbahn, so sehen wir ihn hier nach dem über ihn ausgesprochenen Verbannungsurtheil sich

ihrer bewußt werden. — Man vergegenwärtige sich den Schluß der großen dritten Scene des ersten Acts, die mit so großer Sorgfalt herausgearbeitete Schilderung des Abschieds Bolingbroke's von seinem Vater, die Shakespeare hier einfügt. Daß sie einen besonders glücklichen Abschluß dieser spannungsreichen Scene und damit des ersten Acts selbst bilde, wird man nicht behaupten wollen. Die Aufgabe, die dem Dichter in diesem Act gestellt war, war ein Mal: dem Zuschauer den Eindruck zu geben, daß Bolingbroke hier schon, und mit fast sichrer Aussicht auf Erfolg, auf den Sturz des Königs hinarbeitet, und dann: daß es diesem, wenn auch nur durch sein, den Bruch seines königlichen Worts einschließendes Eingreifen in den gottesgerichtlichen Zweikampf und durch die Preisgebung seines Vorkämpfers in demselben, hier noch gelingt, den Angriff des späteren Usurpators siegreich abzuwehren. Diese Aufgabe aber hat er keineswegs vollständig gelöst; — man hat mit Recht gesagt, daß die Beziehungen des ersten Acts zum folgenden sehr wenig klar hervortreten —; sie war freilich auch kaum zu lösen, da beide Hauptvertreter der Handlung, der König ebensowohl wie Bolingbroke, ein verdecktes Spiel zu spielen haben. Um so näher lag es, sollte man meinen, uns Letzteren, nach dem vom König über ihn und Norfolk ausgesprochnen Verbannungsurtheil etwa in einem Monolog voll markiger, lebensvoller Züge erst in seinem Schmerz über das Scheitern aller seiner Pläne, auch seines Rachewerks, und dann nach mannhaft durchgerungenem innerem Kampf zu neuen Entschlüssen sich aufraffend zu zeigen. Das Drama als solches hätte durch einen in diesem Sinn gehaltenen Abschluß jener großen Scene sicherlich gewonnen. Hier aber zeigt sich nun ein Mal recht deutlich, was es mit dem nicht etwa nur von unsrem Rümelin, sondern auch und noch viel unverfrorner von Shakespeare's Landsmann, Edward Dowden,[1]) ver-

[1]) Es ist in der That seltsam, daß Dowden's Buch: „Shakespeare, sein Entwickelungsgang in seinen Werken" bei uns und gerade in dem Shakespeare-Jahrbuch mit der größten Anerkennung begrüßt worden ist. Von wie niedrigem Standpunkt Dowden seinen großen

tretnen Gerede von dem „Theaterdichter“ Shakespeare auf sich hat, dem es in erster Linie bei Leibe nicht! um die künstlerische Wirkung, sondern um den Cassenerfolg zu thun gewesen sei. Wenn er dem ersten Act seines Stückes diesen oder einen ähnlichen dramatisch wirksamen Abschluß nicht gegeben hat, so ist es, weil für sein dichterisches Schaffen schließlich stets eben nicht der Bühneneffect, sondern sein letztes und tiefstes geistiges Interesse an dem Stoff, den er gestaltet, entscheidend ist, und das führte ihn hier dazu, dem Zuschauer noch vor dem Wiedereingreifen Bolingbroke's in den Gang der Handlung die volle Emanzipation desselben von der transscendenten Lebensanschauung klar vor Augen zu stellen.

Landsmann auffaßt, dafür zeugt der Satz, den er — S. 122 der deutschen Uebersetzung seiner Schrift von Wilh. Wagner — an die Spitze seiner Besprechung der englischen Historien stellt: „Für ihn war die Kunst nicht das, was sie manchen Dichtern, Malern und Musikern gewesen ist, ein Gottesdienst, ein Hingeben des eignen Selbst, eine zugleich selige und pathetische Unterwerfung unter ein mächtigeres und edleres Wesen, sondern — und das gilt nun besonders von den Historien — ein Mittel, „seine eigne sittliche Natur aufzubauen, sich für die Führung seines Lebens zu kräftigen;“ das aber heißt ihm wieder: sich möglichst rasch die äußeren Mittel, die Geldmittel nämlich, zu schaffen, um dann „in den Gefilden und zwischen den Bächen von Stratford nur sich selbst zu leben, ehe Alles zu Ende ging“ und „was er sich in der Welt erworben, mit Behagen zu genießen.“ Von diesem Standpunkt aus ordnet er dann die Historien in zwei Gruppen, in deren erster — König Johann, Richard II. und Heinrich VI. — er sich die Folgen der Charakterschwäche des Einzelnen vor Augen stellt, während „das feste Thema der zweiten — — Heinrich IV., Heinrich V. und Richard III. die Frage bildet: „wie dabei, daß man sich zum praktischen Herrn der Welt zu machen sucht, Mißlingen herbeigeführt und Erfolg errungen wird.“

Den Vorwurf also, daß er die beiden Cyclen unter Nichtachtung ihrer völlig feststehenden Entstehungszeit zu einem Ganzen zusammenzwinge, kann man ihm nicht machen, vielmehr reißt er sogar die einzelnen Theile, richtiger Glieder jedes derselben auseinander, dafür aber ist bei ihm nun selbstverständlich auch von der ihnen zu Grunde liegenden politischen oder geschichtlichen Anschauung des Dichters nicht die Rede; wenigstens hat dieselbe für ihn völlig nebensächliche Bedeutung.

Man faſſe ein Mal die zu gutem Theil zu den prächtigſten Sentenzen zugeſpitzten, immer neuen und immer innigeren Mahnungen etwas ſchärfer in's Auge, durch die der edle alte Gent immer gleich vergeblich ſeinen Sohn über den Schmerz um ſeine Verbannung hinauszuheben ſich bemüht; ſie variiren ſämmtlich den einen Gedanken, daß der Menſch in ſeiner Phantaſie eine Geiſteskraft beſitze, die ihm die Macht verleiht, ſich über alles Leid des Lebens hinauszuſchwingen, daß es eben nur gelte, ſich daſſelbe mit ihrer Hülfe als das gerade Gegentheil, als Glück und Freude, vorzuſpiegeln, ſich darüber hinwegzutäuſchen, um wieder frei zu werden. Und dieſer Gedanke, dieſe Anſchauung des Lebens iſt es nun, die Bolingbroke mit größter Entſchiedenheit abweiſt. Er will ſich nicht von trügeriſchen Illuſionen leiten laſſen, vielmehr will er die Uebel des Lebens ernſt genommen wiſſen, ihnen muthig in's Auge ſchauen und ſie innerlich, durch Aufbietung ſeiner ſittlichen Kraft, überwinden; er ſtützt ſich auf ſein Selbſtbewußtſein: „Eins rühm' ich ſtolz, wie Acht und Bann auch drohn: ich bin und bleibe Englands echter Sohn" — in dieſen Aufruf faßt er am Schluß der Scene die Anſchauung des Lebens zuſammen, in der er ſeinen innern Halt wiederfindet. Und nun erinnere man ſich, daß die Phantaſie, deren Macht er hier ſo entſchieden die Anerkennung verſagt, als das idealiſtiſche Prinzip im Menſchengeiſte zugleich das Prinzip der idealiſtiſchen Periode der neueren Geſchichte, daß ſie die Grundmacht im Geiſt der mittelalterlichen Menſchheit iſt, die dieſer die tiefe Kluft zwiſchen dem ihr noch als rein materiell geltenden Daſein des Diesſeits und deſſen Noth einerſeits und andrerſeits dem reingeiſtigen Leben und der Seligkeit des Jenſeits überbrückt, und daß ſie dazu noch die geſtaltende Kraft aller äußern Lebensformen dieſer großen geſchichtlichen Periode iſt. Man ſieht, der Gedanke, dem Shakeſpeare mit jenem nichts weniger als dramatiſch wirkſamen Abſchluß des erſten Acts Ausdruck geben wollte, tritt klar heraus, wenn man auch allerdings nicht wird ſagen dürfen, daß er auch für den gewöhnlichen Zuſchauer unmittelbar

verſtändlich ſei; das iſt er kaum für den Höchſtgebildeten. Er iſt eben ein Ausfluß der großen geſchichtsphiloſophiſchen Frage, die den Dichter hier beſchäftigt und die wir ihn ſchon in ſeiner Darſtellung des letzten Stadiums des Entwickelungsganges ſeines Richard's II. mit ſo bewunderungswürdiger Klarheit löſen ſahen, des Prozeſſes des Heraustretens der Menſchheit aus der auf der Transſcendenz beruhenden mittelalterlichen Weltanſchauung und des Durchbruchs des in der Immanenz wurzelnden Geiſtes der neuen Zeit in ihrem Bewußtſein. Sich die ihm aufgegangne Löſung dieſes großen geſchichtlichen Problems zuerſt an dem ſpäteren Begründer der neuen Zeit, eben an Bolingbroke, und zwar ſchon, wo er dieſen ſein erſtes ernſtes Erlebniß durchkämpfen läßt, vor Augen zu ſtellen, das war das Ziel, dem er hier zuſtrebte, und dieſes Ziel hat er erreicht. Wie in ſeiner Darſtellung König Richard, der Repräſentant des transſcendenten Prinzips, dadurch zur Erkenntniß der Unhaltbarkeit deſſelben gelangt, daß er ſich durch das eigne Erleben der durch keine Vorſpiegelungen der Phantaſie zu überwindenden Macht der Wirklichkeit, der Unverletzlichkeit der materiellen nicht nur, ſondern auch der ſittlichen Schranken bewußt wird, die ſie der Freiheit des Menſchen ſetzt, ſo hier Bolingbroke. Die Verläugnung zuerſt der Macht, dann aber auch der Berechtigung der wirklichen Welt, der Pflichten, die dem Menſchen ihr gegenüber obliegen, — ſie iſt es, an der Shakeſpeare und an der ja auch die Geſchichte ſelbſt das Prinzip der Transſcendenz ſcheitern läßt. Daß König Richard ſchließlich auch die Pflichten des Menſchen gegen die Welt anerkennt, haben wir geſehen, für Bolingbroke aber iſt eben das charakteriſtiſch, daß er, wenn auch zunächſt noch allein auf den unmittelbaren Antrieb ſeines Innern, ſchon von ihrer Anerkennung ausgeht.

In der That zeugt dafür gleich ſein Auftreten als Rächer Gloſter's in der Eingangsſcene. So großen Antheil auch ſein Ehrgeiz an demſelben hat: es iſt ihm doch Ernſt mit ſeiner ſittlichen Empörung über den Mord, er beweiſt es, indem er ſein Leben einſetzt für ſeine Sache. Und auch das zeugt noch dafür,

daß er, als er dann zur Macht gelangt ist, es sein Erstes sein läßt, den Mörder ausfindig zu machen, um ihn zur Rechenschaft zu ziehen und so das furchtbare Verbrechen noch zu sühnen. Dazu nehme man dann seine Milde nicht nur gegen seinen Vetter Aumerle, sondern auch gegen den, wie dieser, des Hochverraths an ihm überwiesenen Bischof von Carlisle, in dem er mitten durch seine Feindschaft gegen ihn hindurch „Funken hoher Ehre" gesehen hat; hier zeigt er, daß er in der That berufen ist zum Herrscher: er ist frei von sich — die Voraussetzung und Bedingung des Hauptcharakterzuges eines solchen, der Gerechtigkeit. Wenn also auch, wie wir oben sahen, das religiös Heilige für ihn nicht mehr existirt, menschlich Heiliges giebt es doch noch für ihn.

Heinrich IV.

Erster Theil.

Dieser zweite Theil des Cyclus führt uns das erste der drei Stadien in der Entwickelung des neuen Königthums vor Augen, das, wie gesagt, Shakespeare's eignes Ideal desselben bildet und das er schließlich noch wieder zu einem seinen Namen mit Recht tragenden Königthum von Gottes Gnaden werden läßt. — Bolingbroke hat den Thron unter Zustimmung des Parlaments als rechtmäßiger Erbe und legitimer Nachfolger Richard's bestiegen: er steht äußerlich wirklich als König von Gottes Gnaden da — wie aber steht es in Wahrheit um den heiligen Charakter dieses Königthums? Eine neue sittliche Grundlage hat es nicht gewonnen, denn man hat es keineswegs etwa, in offnem Gegensatz zu dem religiös-heiligen Recht Richard's, auf das in sittlichem Sinn heilige Recht der großen Allen gemeinsamen Interessen des Staats begründet, durch deren vollständige Verläugnung seitens Richard's der Aufstand hervorgerufen worden war — daß diese in Gegensatz zu den religiösen überhaupt berechtigt, daß sie vollends in sich heilig sein sollten, davon hat man noch kein Bewußtsein,

auch Bolingbroke ſelber nicht —, ſondern man hat es begründet auf die freiwillige Abdankung König Richard's zu Gunſten Bolingbroke's. Nun war ja dieſe allerdings nichts weniger als das Werk eines äußeren Zwanges, ſondern wirklich, ebenſo wie die Uebertragung der Krone auf den Uſurpator, einem völlig freien Willensact des Königs entſprungen. Wie es aber dennoch um das Recht Bolingbroke's ſteht, den Thron als ſein Erbe und König von Gottes Gnaden zu beſteigen, dafür genügt es an das Verdammungsurtheil zu erinnern, das Shakeſpeare den geſtürzten König eben in dem Augenblick ſeiner freiwilligen Abdankung und im Namen des ſeinem Königsthum von Gottes Gnaden zu Grunde liegenden Prinzips über alle die „Judaſſe" ausſprechen läßt, deren Verrath ihn zu ihr getrieben hat. Man ſieht, nach ſeiner Darſtellung iſt Bolingbroke König geworden nur durch eine völlig bewußte und offenkundige Lüge, durch eine Lüge noch dazu, zu der er und mit ihm das Parlament das religiös Heilige mißbraucht hat — es fehlt alſo ſeinem Thron nicht nur, wie die ſittliche, ſo die religiöſe Grundlage, ſondern letztere hat er ſogar ſelbſt in Verein mit dem Parlament vollſtändig zerſtört. Und dazu kommt nun noch Eins: er iſt noch nicht einmal König im vollen Sinne des Worts, denn er hat Verpflichtungen gegen ſeine Genoſſen bei Richard's Sturz, ſie ſind es, die ihn auf den Thron erhoben haben, er iſt alſo abhängig von ihnen und muß ſich daher die erſte und Grundbedingung der königlichen Stellung, eben die Unabhängigkeit der Krone, noch erſt ſelber ſchaffen. So beſtimmt Shakeſpeare die Lage des neuen Königs und von ihr aus läßt er ihn nun in ſtufenweiſem Fortſchritt dahin gelangen, dem Königthum eine neue, eine im Geiſte des Volkes, in dem dieſem immanenten Gottesgeiſte, wurzelnde ſittliche Grundlage zu geben. Dieſe dann zur religiös-ſittlichen zu geſtalten und ſo das herzuſtellen, was ihm perſönlich als das allein wahre Königthum von Gottes Gnaden gilt, das bleibt in ſeiner Darſtellung dem Sohn des Uſurpators, Heinrich V., vorbehalten.

Zuerſt alſo die Begründung der Unabhängigkeit der Krone. Sie bildet das Ziel der Handlung des erſten Theils Heinrich's IV., mit deſſen Erreichung nach der Darſtellung des Dichters auch ſchon die erſte ſittliche Grundlage für das neue Königthum gewonnen iſt. — Er führt uns hier das Streben des Uſurpators vor, ſich ſeiner bisherigen Genoſſen zu entledigen, deren Anſprüche und Uebergriffe er als unvereinbar mit der Würde ſeiner königlichen Stellung erkannt hat. Bolingbroke iſt keineswegs ein Menſch, dem das Gefühl der Dankbarkeit oder der perſönlichen Anhänglichkeit völlig abginge. Im Gegentheil, er iſt, wie uns das folgende Drama ihn uns zeigt, voll warmer Freundſchaft für Northumberland, und was Percy angeht, ſo ſchätzt und bewundert er ihn nicht nur, ſondern er liebt ihn; Shakeſpeare läßt ihn das ſchon in dieſem Theil des Cyclus und mit offenbarer Innigkeit ausſprechen. Aber er iſt vor Allem eine Herrſchernatur und dazu ein Mann, der, wie Richard II., von einer beſtimmten Auffaſſung der königlichen Würde ausgeht, auf die er, ſo wenig wie dieſer verzichten kann. Er muß König ſein im vollen Sinne des Wortes; er aber ſieht nun das Weſen der königlichen Würde nicht, wie dieſer, in irgend etwas ſpezifiſch Idealem, wie es ihr vorausgeſetzter unmittelbar göttlicher Charakter iſt, ſondern in dem ganz realen Moment der Herrſchermacht und Herrſcherſtellung und dieſe fordert in erſter Linie die abſolute Unabhängigkeit der Krone. Sie zu erringen, iſt er daher gleich bei Beginn des Stücks ſelbſt auf die Gefahr hin entſchloſſen, daß er es zum offenen Bruch mit ſeinen Freunden treiben müßte und da iſt es nun von hohem Intereſſe, zu verfolgen, wie Shakeſpeare ihn verfahren läßt, um ſich für den Fall des wirklichen Eintritts dieſer Gefahr, die nothwendig zum Bürgerkrieg führen müßte, einen ſicheren Rückhalt zu ſchaffen.

Ich ſchicke voraus, daß er ihn durchweg als eine realiſtiſche Natur ſchildert; er zeigt ihn uns von Anfang an als einen Mann, der gewohnt iſt, mit den realen Factoren zu rechnen, an die das Gelingen ſeiner Unternehmungen geknüpft iſt, und

der nicht nur nicht leicht einen derſelben außer Acht läßt, ſondern auch, um ihr Wirken mit möglichſter Sicherheit beherrſchen zu können, ſich ſtets die raſcheſte und ſicherſte Kunde von Allem, was in ſeinem Reiche vorgeht, zu verſchaffen weiß; er iſt immer ſchneller und vollſtändiger unterrichtet, als ſeine Räthe. Der Dichter leiht ihm ferner einen klaren und weit vorſchauenden praktiſchen Blick und eine tiefeindringende Kenntniß des menſchlichen Herzens, allſeitige Erwägung ſeiner Pläne und ſorgfältige Berechnung ſeiner materiellen Kräfte, endlich Energie und Raſchheit des Entſchluſſes ebenſo wie des Handelns, insbeſondre auch die höchſte Schnelligkeit in der Ausführung ſeiner kriegeriſchen Unternehmungen. So das allgemeine geiſtige Bild des neuen Königs, wie er es nach und nach vor uns entfaltet. Man ſieht, es iſt eine Natur, die in der That ganz realiſtiſch organiſirt iſt und der gerade die erforderlichen geiſtigen Mittel zur Verfügung ſtehen, um die materielle Macht der Krone mit ſichrer Ausſicht auf Erfolg für ihre Zwecke zu verwerthen.

Gleichwohl läßt ihn Shakeſpeare ſeinen eigentlichen Rückhalt weder in den Hülfsmitteln ſeines Geiſtes, noch in denen ſeiner Stellung ſuchen, ſondern in einem dritten, doch wieder der idealen Sphäre angehörigen Moment, das hier an die Stelle der unmittelbaren Ehrfurcht vor der königlichen Würde tritt und in dem ſich nun auch ſchon die erſte ſittliche Grundlage ankündigt, auf die er ihn, wie oben geſagt, das neue Königthum begründen läßt — in der freien Anerkennung ſeines perſönlichen Werthes durch die Menſchen, nämlich durch die Stimme des Volkes, die öffentliche Meinung. Der Uſurpator Bolingbroke ſtützt ſich auf die Macht der öffentlichen Meinung; er will ſeinem zunächſt noch ganz in der Luft ſchwebenden Thron eine feſte, in einer ihrem Urſprung nach realen, objectiven Macht, dem Geiſte ſeines Volkes, wurzelnde Grundlage geben und er ſucht, ſeinen Zweck dadurch zu erreichen, daß er die öffentliche Meinung nöthigt, in ihm — zuerſt allerdings den durch König Richard ſelbſt eingeſetzten legitimen, — dann aber auch den durch ſeine Perſönlichkeit, durch ſein echt

königliches Wesen und Walten innerlich zum Thron berufenen Fürsten zu sehen.

Dieses Streben hat ihn schon geleitet, als er zuerst den Plan faßte, die durch die Mißregierung König Richard's hervorgerufene allgemeine Unzufriedenheit für sich auszubeuten, um den König zu stürzen und sich an dessen Stelle zu setzen, und mit wie klarem Bewußtsein er dies Streben verfolgt hat, zugleich aber auch, wie tief seine Einsicht in die Macht der öffentlichen Meinung ist, dafür bietet uns seine Unterredung mit dem Prinzen Heinrich — Act 3, 2 unsres Dramas —, deren eigentliches Thema eben deren Macht sowie sein Streben bildet, sich dieselbe dienstbar zu machen, ein ebenso interessantes wie beredtes Zeugniß. Daß sein Sohn das Urtheil der öffentlichen Meinung bisher so gänzlich aus den Augen gesetzt hat, das ist es, was den König, der keine Ahnung davon hat, welchen Zweck der Prinz mit seinem „wilden Treiben" erreichen will, beunruhigt, und das veranlaßt ihn, diesen mit solcher Wärme auf die Gefahr hinzuweisen, die er damit auf sich herabziehe. Er stellt ihm seinen sicheren Sturz in Aussicht und er begründet seine Prophezeiung durch den Sturz Richard's und seine eigne Erhebung, die er beide direct auf die Macht der öffentlichen Meinung zurückführt. Er spricht es ausdrücklich aus, daß ihm „die Meinung zur Krone geholfen", ebenso wie Richard jeden Rückhalt verloren habe, weil er sich ihr verächtlich machte, und wie jetzt Percy sein Ansehn und seine Macht dem Glanz verdanke, mit dem er sie gezwungen habe seinen Namen zu umgeben. Wie weit bei König Heinrich die Werthschätzung der öffentlichen Meinung geht, das beweist noch insbesondere seine fast naive Schilderung der Künste, die er angewandt hat, um sie nicht nur für sich zu gewinnen, sondern sie seinen Zwecken dienstbar zu machen. In der That läßt ihn Shakespeare hier selbst den eigentlichen Grundzug seines Charakters darlegen. Gervinus hat recht gesehen — man freut sich, ihm auch als Shakespeareforscher ein Mal Anerkennung zollen zu können —, wenn er in ihm den Typus der großen politischen Schauspieler erkannte, deren

uns noch unſer eignes Jahrhundert mehr als einen vor Augen geſtellt hat. Shakeſpeare aber deckt nun hier das Geſetz auf, an das ebenſo das Auftreten dieſer hiſtoriſchen Charaktere, wie ihr Verfahren gebunden iſt. Das Bedürfniß, einen Halt zu finden, da, wo der Halt des öffentlichen Rechts oder der des eignen ſittlichen Bewußtſeins fehlt, das iſt es, was die Machthaber zwingt, zu Schauſpielern zu werden, und das verweiſt ſie zugleich an die öffentliche Meinung, die, als Stimme des Volks immerhin, wie das Recht, eine objective Macht iſt und die ihnen daher in Ermangelung eines andern, feſteren Halts mit Recht als Halt erſcheint. Sie aber beſtimmt dann auch die Natur ihrer Künſte. Hier tritt wieder die Tiefe des Shakeſpeare'ſchen Geiſtes anſchaulich zu Tage. Er knüpft das Geheimniß, die öffentliche Meinung für ſich zu gewinnen, an das dem Menſchengeiſte eingeborne ideale Bedürfniß, das, wie die Einzelnen, ſo auch die Völker beherrſcht, und er leiht ſeinem König Heinrich ſowohl die Erkenntniß dieſes Grundzugs des menſchlichen Weſens, als auch die Fähigkeit, ihn für ſeine Zwecke auszubeuten. Daß er beide ſchon bewährt hat, als es noch galt, ſich den Weg zum Thron zu bahnen, iſt bereits geſagt. Da hat er ſich nach ſeiner eignen Schilderung dem Volke als einen Fürſten nach deſſen Herzen hingeſtellt, als das Ideal eines Herrſchers, ebenſo würdevoll wie leutſelig herablaſſend, vor Allem aber als ein Weſen höherer Art, das bei aller Theilnahme für das Wohl und Wehe der gewöhnlichen Menſchen doch keine Gemeinſchaft hat mit ihrem Thun und Treiben, das ihren Sorgen und ihrer Noth ebenſo wie ihrer Jagd nach Luſt und Genuß ein für alle Mal enthoben iſt. Und dieſe Haltung hat er dann auch als König bewahrt, er hat es erreicht, bei jedem öffentlichen Auftreten ſich ein „außerordentlich Betrachten" zu ſichern, „wie's ſonnengleiche Majeſtät umgiebt," und er übt nun ſeine Künſte weiter, er greift auch da zu der Rolle des Schauſpielers, als es gilt, der Krone die ihr gebührende Unabhängigkeit zu ſichern. Auf dies Motiv hat Shakeſpeare die ganze Entwickelung der Handlung und ſchon den Bruch mit ſeinen Freunden begründet.

Nach seiner Darstellung ist er schon von Anfang an entschlossen, mit seinen alten Freunden zu brechen, und zwar sind es zwei kurz vor Beginn des Stückes eingetretene Ereignisse, die ihn zu dem Entschluß getrieben haben: die Gefangennahme des von Richard II. zu seinem „nächsten Erben" eingesetzten[1]) Mortimer durch Glendower und der glänzende Sieg des jungen Percy über den Schotten Douglas. So erwünscht dem Könige die erstere sein mußte, da sie ihn von einem Menschen befreit, der ihm als Prätendent immer ein Mal gefährlich werden konnte, so kann er doch, so lange er mit Northumberland und dessen ganzem Hause auf dem alten Fuße steht, nicht daran denken, ihn seinem Schicksal zu überlassen, denn Mortimer ist Percy's Schwager.[2]) Und vollends unmöglich macht es ihm der Sieg, den dieser eben über den gefürchteten Schotten davon getragen hat, den „großen" Douglas, wie er ihn Act 3, 2 selber nennt. Diese Waffenthat legt ihm noch überdies nicht nur wieder neue Verpflichtungen gegen seine bisherigen Freunde auf und steigert damit wieder seine Abhängigkeit von ihnen: sie erhöht auch nothwendig das stolze Selbstbewußtsein ebenso wie die Ansprüche des so schon wenig fügsamen jungen Helden und giebt demselben ein Ansehen und eine Machtstellung, die ihm für seine eigne königliche Autorität als um so gefährlicher erscheinen muß, da er nicht einmal das Recht des legitimen Herrschers für sich hat. Noch Eins kommt hinzu, was ihm jedes neue Anwachsen des Ansehens Percy's als bedenklich erscheinen läßt: hinter ihm steht sein Oheim Worcester, der ihm — dem König — „feindlich

[1]) Shakespeare hat diese Holinshed entlehnte Thatsache in Richard II. nicht erwähnt. Man sieht leicht, daß sie dort für seine Intention ebenso störend gewesen wäre, wie sie dieselbe hier wirksam unterstützt.

[2]) Es gab zwei Mortimer und historisch ist nicht der Prätendent der Schwager Percy's, sondern der Andre; Percy's Gattin war die Tante des Prätendenten. Daß Shakespeare's Darstellung sehr wohl, statt auf Verwechslung, wie seine Interpreten meist annehmen, auf künstlerischer Absicht beruhen kann, da er eine möglichst nahe Beziehung Percy's zu Mortimer brauchte, leuchtet ein.

ist unter jeglichem Aspect“ [1]) und von dem er sicher annehmen kann, daß er längst schon darauf sinnt, sich des Beistands seines Neffen zu versichern, um seine geheimen Pläne gegen ihn zur Ausführung zu bringen. Kurz, der ruhmvolle Sieg Percy's macht seine Stellung seiner Meinung nach geradezu unhaltbar, und das heißt bei seiner Klarheit und Willensenergie: er *muß es zu dem Bruch mit ihm und den Seinigen treiben*, um sie, falls sie sich ihm nicht noch im letzten Augenblick freiwillig und bedingungslos unterwerfen, in offnem Kampfe zu vernichten. Ja, er hat diese Nothwendigkeit nach Shakespeare's Darstellung schon erkannt, als er sich nur erst die Möglichkeit vor Augen stellte, daß Percy in dem Kampf mit Douglas siegen werde, und hat demgemäß schon *vor* der Schlacht sich eine Handhabe gegen ihn zu schaffen gesucht. Wenn nach dem ihm zugegangenen Bericht seines Unterhändlers mit Percy dieser sich geweigert hat, die Gefangenen auszuliefern, die er in der Schlacht gemacht, so ist das das Werk und zugleich der erste Erfolg seiner Politik ihm und den Seinigen gegenüber, er hat ihn nach einem fein berechneten, auf das leidenschaftliche Temperament des jungen Helden gebauten Plan in den Ungehorsam gegen sein Gebot förmlich hineingetrieben, und er hat nun auch nicht gezögert, diesen Erfolg für sich auszubeuten: er hat Percy „zur Rechenschaft“ vor sich beschieden. All das fällt noch *vor* Beginn des Stückes, ja, auch die Forderung, die Percy — nach Shakespeare's Darstellung — nicht aus eignem Antrieb, sondern auf Anstiften *Worcester's* nachträglich noch gestellt, vielmehr die Bedingung, unter der er sich doch noch bereit erklärt hat, die Gefangenen auszuliefern, der Loskauf Mortimer's nämlich aus der Gefangenschaft bei Glendower, ist dem König schon bekannt; sie ist es, auf die Shakespeare ihn mit den Worten hindeuten läßt, mit denen er seine Räthe am Schluß der Scene zu schleuniger Rückkehr zu ihm antreiben läßt: „denn mehr noch ist zu sagen und zu thun, als ich, *so lang' mein Zorn anhält*,

[1]) Worte Westmoreland's gleich in der Eingangsscene.

zu beſprechen für rathſam halte,“ [1]) und wir wiſſen ja bereits, daß, bei der politiſchen Bedeutung, die Mortimer's Prätendentenſtellung für ihn als Uſurpator möglicher Weiſe noch gewinnen kann, gerade dieſe Forderung ihn in ſeinem ein Mal gefaßten Entſchluß nur beſtärken konnte.

Nun ſehe man, wie Shakeſpeare ihn gleich von Anfang an als politiſchen Schauſpieler vor uns treten läßt. Und zwar zuerſt ſelbſt ſeinen eignen Berathern gegenüber. Er weiß, daß er auf die Erfüllung ſeines lang gehegten Lieblingswunſches, den Zug in's heilige Land zu unternehmen, verzichten muß, und er erſcheint vor ihnen „mit Chriſti heiligem Kreuz gezeichnet“ und kündigt ihnen an, daß er zu dieſem Zug „ſofort ein Heer von Engliſchen ausheben“ werde. Er iſt ſich hier ſchon völlig klar darüber, daß es — faſt unvermeidlich — zu einem neuen Bürgerkriege kommen werde, und er verkündigt ihnen ferner, daß die Zeit der „Bürgermetzelei“ vorüber ſei. Er iſt ſich endlich gerade durch den letzten Sieg Percy's über dieſe ihm ſo ſchmerzliche Nothwendigkeit klar geworden und er bezeichnet dieſen Sieg als eine „ſchöne und willkommene Nachricht.“ Man ſieht, wie er ſchon ihnen gegenüber Komödie ſpielt, und auch über den Zweck, den er hier damit erreichen will, kann ja kein Zweifel ſein. Selbſt ſeine vertrauten Berather ſollen ihm nicht tiefer in die Karten ſehn, als eben nöthig iſt, um ſie als Werkzeuge für ſeine Zwecke zu verwenden, ſie ſollen nicht ein Mal ahnen, mit welchem Plan er umgeht. Daher noch insbeſondere der ſchmerzliche Rückblick, den er auf den letzten Bürgerkrieg wirft, denn ſo ernſt es ihm mit dem Schmerze iſt, den er hier ausſpricht, ſo deutlich uns noch aus demſelben der ſchwere Seelenkampf entgegen klingt, den er durchzukämpfen hatte, ehe er ſeinen Entſchluß faßte, und zwar auch deshalb durchzukämpfen hatte, weil er, — wie er Act 5, 1 ſagt und gleich auch durch die That beweiſt, durch ſeine Zuſtimmung zu dem

[1]) Siehe Delius' ſicher zutreffende Erklärung dieſer Schlußworte des Königs. Auch Alex. Schmidt erklärt das out of anger des Textes: „in that angry mood which would now suggest my words.“

Zweikampf zwiſchen ſeinem Sohn und Percy nämlich, dem, wie er ſelbſt ſagt, „unendlich viel Erwägungen entgegenſtehen," — „ſein Volk liebt": daß er dieſem Schmerz gerade hier, wo er das Ende der „Bürgermetzelei" verkündigt, ſo ergreifend Ausdruck giebt, das zeigt ihn uns als einen Schauſpieler, der ſelbſt ſeine heiligſten Empfindungen als Maske für ſich zu verwenden kein Bedenken trägt und es auch wirklich über ſich gewinnt. Wie ſollten in der That ſolchen Komödiantenkünſten gegenüber ſeine Räthe auch nur dem Argwohn Raum geben können, daß er eben jetzt darauf hinarbeite, einen neuen Bürgerkrieg herbeizuführen?

Dann der Bruch mit Percy und den Seinen. Shakeſpeare zeigt uns hier den König von Anfang an darauf bedacht, ſich dadurch in dem bevorſtehenden Kampfe einen feſten Rückhalt in der öffentlichen Meinung zu ſchaffen, daß er die Schuld an demſelben von ſich ab- und ſeinen bisherigen Freunden zuwälzt. Daher ſchon jener ſchlau erſonnene Plan, Percy durch einen Abgeſandten, deſſen ganze Perſönlichkeit ihm im Innerſten widerſtreben mußte, in den Ungehorſam gegen ihn hineinzutreiben, daher auch ſein Verſteckenſpiel mit ſeinen eigenen Räthen und daher endlich der Befehl, durch den er Percy „zur Rechenſchaft" vor ſich beruft, und der Empfang, den er ihm und den Seinigen bereitet. — Es iſt intereſſant, wie völlig ſelbſtſtändig Shakeſpeare auch hier wieder in der Geſtaltung des ihm bei ſeinem Chroniſten vorliegenden Stoffes vorgegangen iſt. Bei Holinſhed iſt es ſchon gar nicht der König, ſondern es ſind ſeine bisherigen Freunde, die es zum Bruch zu treiben ſuchen. Sie „fangen an, ſeinen Reichthum (wealth) und ſein Glück (felicity) zu beneiden", und beſonders nehmen ſie es übel (they grieved), daß der König die ſchottiſchen Gefangenen in Anſpruch nimmt, die ſie vielmehr für ſich behalten wollen. Auch Percy; wenn er ſich auch nach Holinſhed's Darſtellung erſt auf ſeines Oheims Worceſter Rath geweigert hat, ſie auszuliefern, ſo denkt er doch garnicht daran, ſeine Weigerung dem König gegenüber zu entſchuldigen, geſchweige denn, ſie zurückzunehmen. Vor Allem aber: er kennt nicht nur

die Bestimmung Richard's II., laut welcher Mortimer sein Nachfolger werden sollte, sondern er setzt dann auch jede Rücksicht vor dem König, als dieser es ablehnt, Mortimer auszulösen, soweit aus den Augen, daß er ihm in voller Leidenschaft die Worte zuruft: „Siehe, der Erbe des Reichs ist seines Rechts beraubt, und doch will der Räuber ihn nicht mit dem, was sein ist, loskaufen." Wie anders bei Shakespeare, für dessen Neugestaltung des Stoffes allein jener Gedanke maßgebend geworden ist, den er der Politik des Usurpatorkönigs zu Grunde legte und der uns nun aus seiner Darstellung so anschaulich entgegentritt! Bei ihm erfährt Percy erst, *nachdem* der Bruch bereits erfolgt ist, *weshalb* der König die Bedingung, an die er die Auslieferung der Gefangenen, wie gesagt, auf *Worcesters* Anstiften, also nicht einmal aus eignem Antrieb, nachträglich noch geknüpft hat, eben die Auslösung Mortimers, nur als eine gegen ihn gerichtete directe Drohung ansehen konnte. Ihm mußte dieselbe, da Mortimer in *seinem* Dienst und erst nach tapferer Gegenwehr in Glendower's Gefangenschaft gerathen war, als eine so durchaus harmlose, ja, selbstverständliche erscheinen, daß ihm ein Zweifel an der Bereitwilligkeit des Königs, sie zu erfüllen, garnicht kommen konnte, um so weniger, als er, was allerdings auf seine politische Einsicht ein sehr ungünstiges Licht wirft, der Heirath Mortimer's mit Glendower's Tochter keinerlei Bedeutung beilegt. Dazu aber kommt nun noch, daß er bei unserem Dichter die Auslieferung der Gefangenen keineswegs, wie dem König durch seinen Abgesandten gemeldet worden ist, bestimmt verweigert hat, er hat nur nicht sofort zugesagt, sie ausliefern zu wollen. *Darauf* beschränkt sich sein Vergehen, während er dagegen Grund genug hätte, dem König zu zürnen; denn er hat nicht nur, wie wir Act. 4, 3 aus seinem eignen Munde hören, die Intrigue desselben, ihn „durch Kundschafter in die Falle zu locken", durch eben jenen Abgesandten nämlich, der ihm noch auf dem Schlachtfeld „bebalsamt wie ein Modekrämer" im Namen des Königs die Gefangenen abfordert — er hat nicht nur diese Intrigue sofort durchschaut, sondern er findet dann ja auch bei seinem

königlichen Herrn, für den er kaum erst den glänzenden Sieg über den berühmten Douglas erfochten hat, den ungnädigsten Empfang, ja, er wird Zeuge, wie derselbe seinen Oheim Worcester auf dessen erste, allerdings höchst unehrerbietige Mahnung an die Dienste, die sein Haus ihm bei seiner Thronbesteigung geleistet, mit allen Zeichen der Ungnade von seinem Hofe fortschickt. Trotz alledem aber und trotz seines leidenschaftlichen Temperaments nicht nur, sondern auch seines stolzen Selbstbewußtseins sehen wir ihn nun hier ganz gegen seine sonstige Art dem König gegenüber seine Gefühle sicher niederkämpfen, und wenn auch durch den Ton, in dem er sich vor ihm rechtfertigt, noch eine gewisse Gereiztheit durchklingt, er rechtfertigt sich doch thatsächlich vor ihm, ja, wir hören ihn sogar demselben seine nicht einmal wirklich ausgesprochene Weigerung, die Gefangenen auszuliefern — man kann fast sagen — förmlich abbitten. Wirklich schließt er ja mit der Bitte, der König möge den Bericht seines Abgesandten nicht „als gültige Klage zwischen seine Liebe zu ihm und seine Majestät treten lassen." Daß aber hinter dieser Bitte nicht etwa Etwas wie Ironie steckt, daß sie vielmehr der reine Ausdruck seiner aufrichtigen Ergebenheit für ihn ist, dafür zeugt noch insbesondere der Eindruck, den sie und mit ihr seine ganze Haltung hier auf einen der eignen treuesten Diener des Königs, Sir Walter Blunt, macht, der, kaum daß er zu Ende gesprochen, mit den wärmsten Worten Fürbitte für ihn einlegt.

Man sieht, mit wie völlig klarem künstlerischem Bewußtsein Shakespeare den ihm bei Holinshed vorliegenden Stoff neu gestaltet hat. Wollte er uns den König als vollendeten politischen Schauspieler vorführen, so mußte er ihm die Erreichung seines Ziels, die öffentliche Meinung dadurch für sich zu gewinnen, daß er die Schuld an dem neuen Bürgerkrieg von sich ab- und seinen bisherigen Freunden zuwälzte, möglichst erschweren. Und eben das hat er gethan, ja, er hat sie ihm dem Anschein nach fast unmöglich gemacht, auch dadurch, daß Percy seine Anhänglichkeit für ihn mit einer Wärme aussprechen läßt, die nothwen-

dig dahin wirken mußte, die eignen Empfindungen des Königs für ihn neu zu beleben. Daß der Zorn, mit dem dieser ihn sowohl wie seinen Vater und Oheim empfängt, ebenso wie der Ernst, mit dem er seinen Räthen das Ende der „Bürgermetzelei" und den „sofortigen" Beginn des Kreuzzugs ankündigt, nichts Andres als eine Maske ist, braucht kaum noch erst gesagt zu werden. Selbst soweit Worcester in Frage kommt, muß ihm derselbe schon als Mittel dienen, um auch den Andern die Auffassung der königlichen Würde, von der er sich auch ihnen gegenüber in Zukunft leiten lassen will, und ihre Stellung zu ihm zum Bewußtsein zu bringen. Schickt er ihn doch fort, weil „niemals noch die Majestät das finstre Drohen einer Dienerstirn ertragen hat." Und nun seine Haltung Percy gegenüber. Unmittelbar nach jenem herzlichen Appell desselben an seine Liebe und nach der Fürbitte, die Sir Walter Blunt für ihn einlegt, nimmt er trotz seiner persönlichen Gefühle für Percy die Rolle des von gerechtem Zorn erfüllten Herrschers wieder auf, und wie klar läßt es Shakespeare nun heraustreten, daß er sie nur wieder aufnimmt, um Percy gegen sich zu reizen, um ihn in eine Leidenschaft hineinzutreiben, die ihm die Möglichkeit schaffen soll, ihn zum Ungehorsam gegen seinen königlichen Herrn geradezu zu nöthigen. Wie sehr er sich der Gefahr bewußt ist, die in Mortimers Stellung als von König Richard selbst bezeichneter Erbe seiner Krone für ihn liegt, dafür zeugt, daß Percy ihn eben hier schon bei dem bloßen Namen Mortimer hat zittern und blaß werden sehen.[1]) Wie nahe lag es ihm also, Percy's Forderung, ihn aus der Gefangenschaft bei Glendower los zu kaufen, mit dem Hinweis auf seine Heirath mit der Tochter dieses Landesfeindes abzuweisen! Für jeden Unbefangnen stempelte sich Mortimer durch diese Heirath selbst zum Verräther, und so nennt ihn auch der König. Aber nicht auf sie beruft er sich in erster Linie, sondern er beschuldigt ihn der Feigheit, und zwar beschul-

[1]) Act 1, 3. Vorgeführt hat uns Shakespeare diese Erwähnung des Namens Mortimer durch Percy merkwürdiger Weise nicht.

digt er ihn in offnem Widerspruch auch mit dem Bericht, den ihm einer seiner eignen Räthe, Westmoreland, über seine Gefangennahme durch Glendower erstattet hat[1]): er habe sich schon in dem Kampfe selbst als feig erwiesen, „mit Fleiß" habe er aus Furcht vor Glendower „das Leben derer, die er zu dem Kampf geführt, verrathen;" darauf stützt er sich, wenn er ihn hier Percy gegenüber, von dem er selbstverständlich wohl weiß, daß er Mortimer's Schwager ist, einen „Rebellen" nennt. Und als nun Percy ihn mit größter Wärme gegen diese Beschuldigung durch eine, dem thatsächlichen Hergang bis in's Einzelne hinein offenbar voll entsprechende Schilderung der Tapferkeit, mit der Mortimer im Einzelkampf mit Glendower gerungen habe, vertheidigt und schließlich Protest dagegen erhebt, daß er mit Rebellion „verläumdet" werde: da geht der König soweit, ihn selbst, Percy, dessen hervorstechendste Eigenschaft neben seiner heldenmüthigen Tapferkeit gerade die Wahrhaftigkeit ist und der auf sie den allergrößten Werth legt, der Lüge zu zeihen: „O, du belügst ihn, Percy, du belügst ihn!" ruft er ihm zu und nun verbietet er ihm, von Mortimer je wieder zu reden, und befiehlt ihm endlich unter Drohungen, ihm die Gefangenen auf's Schleunigste zu senden. Einen Abschiedsgruß hat er nicht mehr für ihn, er wendet sich am Schluß der Scene an Northumberland, um ihn „sammt seinem Sohne" zu entlassen.

Daß damit der Bruch bereits vollzogen ist, leuchtet ein und man wird sagen dürfen: was der König hier mit seinen keineswegs sehr würdevollen Schauspielerkünsten — geht er doch mit seiner Behauptung der Feigheit Mortimer's bis zu offner und bewußter Entstellung der Wahrheit fort! — erreichen wollte, hat er erreicht. Kommt es jetzt zu dem neuen Bürgerkriege, so steht Percy vor der öffentlichen Meinung als der Schuldige da; er hat sich dann nicht nur der Unbotmäßigkeit gegen seinen

[1]) Act 1, 1. Da Westmoreland von der Niedermetzelung von eintausend der Leute, die der „edle" Mortimer gegen Glendower führte, berichtet, so muß man doch wohl annehmen, daß er den Kampf desselben mit Glendower als einen ernsten bezeichnen wollte.

königlichen Herrn ſchuldig gemacht, ſondern er iſt auch, was freilich Shakeſpeare nicht weiter hervorhebt, zum Parteigänger eines Landesverräthers geworden; denn wenn auch von dem Vorwurf der Feigheit, von dem des Abfalls zu dem Landesfeind hat er Mortimer nicht reinigen können.

Verfolgen wir die Politik des Königs weiter. Natürlich iſt dieſelbe auch von hier an wieder darauf berechnet, die öffentliche Meinung für ſich zu gewinnen, und natürlich greift er zu dem Zweck wieder zu ſeiner nun ſchon ſo oft bewährten Schauſpielkunſt. Aber wie ungleich würdevoller erſcheint er nun trotzdem hier! Er wird zu einer wahrhaft imponirenden Geſtalt ſowohl durch die Klarheit, mit der er ſeine Lage und deren Forderungen überblickt und ſich die Rolle vorzeichnet, die er durchzuführen hat, als auch durch die feſte, ruhige Haltung, mit der er dieſelbe dann inmitten der drohendſten Gefahren wirklich bis zu Ende durchführt. Man vergegenwärtige ſich noch ein Mal ſeine oben ſchon erwähnte Unterredung mit ſeinem Sohn, dem Prinzen Heinrich, Act 3, 2. Hier deutet er ſelbſt ſehr beſtimmt an, daß der Krieg eine weit über ſeine urſprüngliche Berechnung hinausgehende Ausdehnung gewonnen hat. Daß es Percy gelungen iſt, ſelbſt „bejahrte Lords und würdige Biſchöfe“ in den Krieg hineinzuziehn und den von ihm beſiegten Douglas ſich zum Freund zu machen, iſt ihm offenbar unerwartet gekommen, er geſteht, daß „die Grundfeſten ſeines Throns erſchüttert“ ſind. Und dieſe ſeine mächtigen Feinde nun ſind raſtlos thätig, Alles, was ſie nur irgend gegen ihn vorbringen können, „auf Märkten auszurufen, in den Kirchen zu verleſen;“ ſie thun, was ſie können, die öffentliche Meinung für ihre Sache zu gewinnen. So ſchildert ſchon Holinſhed das Verhalten der Aufſtändiſchen und hier iſt Shakeſpeare ihm gefolgt. Ganz ſelbſtſtändig iſt aber wieder ſeine Darſtellung des Verhaltens des Königs. Bei Holinſhed iſt dieſer eifrig bemüht, die gegen ihn erhobenen Anklagen zu entkräften, und ſie auf ſeine Gegner zurückzuwälzen; er bekämpft die „libels“, die ſie gegen ihn im Lande verbreiten, durch offne Sendſchreiben, in denen er ſich rechtfertigt, jedem Einzelnen die vollſte Sicherheit verheißt, Reformen aller

Art in Aussicht stellt u. s. w. Bei Shakespeare dagegen — das eben ist das Eigenthümliche und Tiefe seiner Darstellung — verhält er sich völlig stille. Gerade weil er Usurpator ist und die Gefahren, denen seine Illegitimität ihn preisgiebt, klar überblickt, gerade deshalb verzichtet er auf jede directe Einwirkung auf die öffentliche Meinung, auf alles äußere Haschen nach der Volksgunst. Der oberste Grundsatz seiner Politik, seit er den Thron bestiegen hat, ist: sich den Schein des legitimen Herrschers zu geben und durch consequentes Festhalten dieses Scheins die Annahme der öffentlichen Meinung, die ihn noch immer als Usurpator betrachtet, gewisser Maßen thatsächlich Lügen zu strafen, sie an sich selber irre zu machen. Dieser Grundsatz gestattet ihm nicht, von aufständischen Unterthanen gegen ihn erhobene Verdächtigungen zu widerlegen oder denselben ähnliche gegen sie gerichtete entgegenzustellen; er gebietet ihm ein würdevolles Schweigen und dieses einer so dringenden Gefahr gegenüber an sich schon schwer zu befolgende Gebot, doppelt schwer, weil sie ja eben keine bloßen Verdächtigungen, sondern Thatsachen, wie seine Usurpation und seinen Wortbruch seinen alten Freunden gegenüber, gegen ihn vorbringen — er befolgt es mit größter Ruhe und Festigkeit. Bezeichnend dafür ist schon, daß er bis in die Mitte des dritten Acts hinein ganz von der Bühne verschwindet, und wir hören auch von keinem Versuch seinerseits, auf das Volk einzuwirken zu dem Zweck, den Bestrebungen der Aufständischen zu begegnen. Er läßt sie völlig unbeachtet, ist aber dafür auf das Eifrigste bestrebt, einerseits sich den Schein der vollsten Sicherheit als rechtmäßiger Herrscher zu geben, und andrerseits seine Vorbereitungen für den bevorstehenden Kampf so umfassend und so erfolgversprechend, wie nur möglich, zu treffen. Und wie sicher er dann auch in dem Kriege selbst die Rolle des legitimen Fürsten durchführt, dafür genügt es ja ein Mal auf seine Haltung in den Verhandlungen mit Worcester — Act 5, 1 — und dann auf die Worte hinzuweisen, mit denen er nach errungnem Siege die Schlußscene des Stücks eröffnet: „So fand Rebellion stets ihre Strafe!“ Hier forderte seine Rolle,

wie ja ähnlich schon in der Scene mit Percy (Act 1, 3), daß er bis zur völlig bewußten Lüge fortging, und er zieht auch diese letzte Consequenz derselben. Daß aber auch diese Lüge noch wieder darauf berechnet ist, das Urtheil der Menschen zu bestimmen, der öffentlichen Meinung gleichsam Sand in die Augen zu streuen, versteht sich ja von selbst, und daraus folgt dann, daß der König seinen Thron — wenigstens zunächst — auf sie zu begründen sucht. Sie ist es, durch die er sein nächstes Ziel, die Unabhängigkeit der Krone, sicher zu stellen zu erreichen strebte und auch wirklich erreicht hat, sie aber ist, soweit sie als vox populi zu gelten berechtigt ist, zugleich vox dei und so darf sie denn innerhalb dieser Beschränkung in der That als eine sittliche Macht gelten. Indem Heinrich IV. das Königthum auf sie begründet, giebt er demselben die erste sittliche Grundlage wieder.

Heinrich IV.

Zweiter Theil.

In diesem Drama, dem dritten Theil des Cyclus, dreht sich die politische Handlung um die Herstellung der Ordnung im Reiche; es gilt, das Gesetz zur Herrschaft zu bringen, zunächst gegen die noch in Waffen stehenden Aufrührer, dann aber auch gegen jeden Anderen, der sich der Unterordnung unter dasselbe entziehen zu wollen Miene macht. Shakespeare stellt in diesem Theil des Cyclus die Begründung des neuen Königthums auf die Autorität des Alle bindenden Gesetzes dar. Der Erzbischof von York und die Seinigen, ferner Northumberland verfallen dem Gesetz, ebenso wie der eigne älteste Sohn des Königs, der Kronprinz Heinrich, der es sich gefallen lassen muß, daß ihn der Oberrichter „schilt, schmäht und hart gefangen setzt", und auch Falstaff, dessen Genossen sämmtlich in's Gefängniß wandern, sieht noch im letzten Augenblick seine stolze Hoffnung, daß „die Gesetze Englands ihm fortan zur Verfügung stehen" werden, scheitern. Vor Allem aber stellen

sich König Heinrich und, nach seinem Tode auch sein Sohn, Heinrich V., selbst unter das Gesetz. Die schmerzlichsten Kämpfe, die der Erstere durchzukämpfen hat und die Shakespeare so ergreifend schildert, entspringen für ihn aus der ihm durch sein Amt auferlegten Pflicht, nach allen Seiten, gegen Freund und Feind, dem Gesetz Anerkennung zu verschaffen, und aus der Sorge, die „die Wildheit" seines Sohns in ihm erregt, daß nach seinem Tode „der fünfte Heinrich der gezähmten Frechheit des Zwanges Maulkorb abnehmen", daß, statt des Gesetzes, wieder „das wilde Thier," die Willkür, herrschen werde. Der fünfte Heinrich aber stellt sich gleich bei seiner Thronbesteigung unter die Leitung des Oberrichters; gerade weil derselbe ihn, „den nächsten Erben Englands," einst so rücksichtslos behandelt, weil er den Muth gehabt hat, die ganze Strenge des Gesetzes auch gegen ihn geltend zu machen, soll er jetzt „der Vater seiner Jugend" werden. Man sieht, die Einführung des Oberrichters, dem sich ja weiterhin auch noch in den beiden Friedensrichtern Schaal und Stille zwei allerdings recht fragwürdige Vertreter des Rechts zugesellen, während ihm selbst ein Unterbeamter und ein Gerichtsdiener an die Seite gestellt sind — sie hat für unser Stück symbolische Bedeutung. In ihr kündigt sich schon von vorneherein der leitende Gesichtpunkt an, von dem aus der Dichter die sich hier vollziehende neue Gestaltung des Königthums darstellt. Wie er gleich zu Anfang den Oberrichter gleichsam als das personificirte Gesetz Falstaff an die Seite stellt, der seinerseits als die Personification der Willkür durch das Stück hindurchgeht, und wie er uns ihn als einen Mann vorführt, der ohne Ansehen der Person selbst dem Thronfolger gegenüber dem Gesetz Achtung zu verschaffen weiß, so veranschaulicht er dann am Schluß des Stücks an des jungen Königs ehrfurchtsvoller Unterordnung unter ihn die Vollendung des schweren Werks der Begründung des neuen Königthums auf die Autorität des Gesetzes.

Noch einen interessanten, auch für Shakespeare's eigne Anschauungsweise und damit für ihn selbst charakteristischen Zug

habe ich hier hervorzuheben. Die im *erſten* Theil Heinrich's IV. durchweg im Vordergrund ſtehende, ſowohl vom König ſelbſt, als auch von ſeinen Gegnern eifrig umworbne und als höchſte *Autorität* anerkannte *öffentliche Meinung* — hier wird ſie, nachdem der Staat in der Herrſchaft des Geſetzes ſeine wahre Grundlage gefunden hat, *verabſchiedet* und noch dazu Nichts weniger als achtungsvoll oder ehrerbietig. Heinrich V., der als der Einzige von all' den zahlreichen im *erſten* Theil Heinrich's IV. auftretenden Charakteren ſich auch als Prinz nicht vor ihr beugte, der ſie vielmehr durch ſein planmäßiges „wildes Treiben" von Anfang an förmlich verſpottete und der ſchließlich ſogar nach ſeinem Siege über Percy auf den Ruhm, den er von ihrer Anerkennung einſt erhoffte, freiwillig und ohne Schmerz Verzicht that — er giebt hier ſeine Nichtachtung der „verrotteten" Meinung, die ihn allein nach dem *äußeren Schein* beurtheilte, rückhaltlos zu erkennen und verſpricht, ihr Urtheil durch die That *auslöſchen* zu wollen. Die Herrſchaft der öffentlichen Meinung alſo *verwirft* Shakeſpeare, er will das Königthum der Abhängigkeit von ihr *entzogen* wiſſen, d. h. er fordert, wie bereits geſagt, das *abſolute* Königthum. Aber er will es ebenſo auch der Laune und Willkür ſeines *Trägers* entzogen wiſſen: er identifizirt es mit der *Herrſchaft des Geſetzes*, die der Fürſt in ſich verkörpern ſoll; d. h. er fordert von dem Fürſten *Verzicht auf ſeine Subjectivität*, auf ſeine ganze bloß perſönliche Exiſtenz. Und ſo bringt er den *berechtigten Gehalt* des Anſpruchs der öffentlichen Meinung auf die Herrſchaft im Staate doch noch wieder zur Geltung. Der Fürſt, der zuerſt *ſich ſelbſt* der Autorität des Alle bindenden Geſetzes unterwirft —, er iſt, wenn auch ihr ſelber unbewußt, das *wahre Ideal* der öffentlichen Meinung, denn er iſt ein über die ſubjective Willkür, über alle *bloß perſönlichen* Antriebe in ihm hinausgehobenes *allgemeines* Weſen, ein Weſen, das ſich *mit dem gemeinſamen höchſten Intereſſe Aller* identifizirt und *daraus* ſein Recht auf Herrſchaft ſchöpft. Er iſt daher *nothwendig* abſolut, ja, ſo weit wird er nun hier auch ſchon wieder

zum Stellvertreter Gottes, znm König von Gottes Gnaden, als er eben die Herrschaft des Gesetzes in sich verkörpert. Der Titel „Majestät", den die Könige als Stellvertreter Gottes von Alters her sich beilegten oder beilegen ließen — er hat innerhalb der modernen Welt für die Menschen in erster Linie dadurch Sinn und Inhalt gewonnen, daß sie in ihnen die Verkörperung der Majestät des Gesetzes sahen, dieses Abbilds der das Leben beherrschenden göttlichen Nothwendigkeit.

So stellt Shakespeare schon das Königthum des Usurpators Heinrich's IV. hin; er leiht ihm in dem zweiten Stadium seiner Regierung das volle Bewußtsein der Würde desselben und aus diesem Bewußtsein heraus läßt er ihn nun auf der einen Seite in der That unter den schwersten Seelenkämpfen auf seine ganze Subjectivität und alle seine bloß persönlichen Interessen und Wünsche Verzicht thun, auf der andern seine Autorität auch der Kirche gegenüber voll zur Geltung bringen — eine Episode unsres Dramas, die sowohl für des Dichters politische Weltanschauung, als auch in Hinblick auf die Kämpfe unserer Gegenwart noch von besondrem Interesse ist. Hatte er in dem nächstvorhergehenden seiner mittelalterlichen Stücke, dem König Johann, den Anspruch der Kirche als der allein und absolut berechtigten Trägerin der göttlichen Autorität auf die Herrschaft über das Gewissen und die Vernunft der Menschen, einen Anspruch, der sie dann zu der Forderung der Unterordnung der weltlichen Macht unter ihre Herrschaft führte — vgl. Act 3, 1 u. 5, 2 — als in sich nichtig und unbedingt verwerflich aufgewiesen, so stellt er dieser Forderung hier nun die ihrer Unterwerfung unter die Autorität des absoluten Königthums entgegen. Mit dem tiefsten Ernst und gerade vom spezifisch religiösen Standpunkt aus läßt er Act 4, 2 den Sohn des Königs, den Prinzen Johann, den Aufstand des Erzbischofs von York gegen den König, den „Stellvertreter Gottes", beleuchten. Der Prinz erkennt ebensowohl die hohe Bedeutung des geistlichen Amts, wie den Anspruch des Erzbischofs auf persönliche Verehrung im vollsten Maße an; er nennt ihn die „wie im Bilde

daſtehende Stimme Gottes ſelbſt," den „Ausleger und Dolmetſch zwiſchen der göttlichen Gnade, den Heiligkeiten des Himmels und unſrem dumpfen Thun und Treiben." So beſtimmt und begrenzt er die Autorität der Kirche, und an dieſer ſo begrenzten Autorität derſelben mißt er nun das Handeln des Erzbiſchofs; er vergleicht ihn einem Mann, „der hoch im Herzen ſeines Königs ſitzt" und eben dieſes Königs Schutz und Gnade ſo verwendet, wie „falſche Günſtlinge der Fürſten Namen zu ehrloſen Thaten." So verfahre der Erzbiſchof, indem er „mit vorgeſchütztem Eifer wie für Gott," die Unterthanen ſeines Stellvertreters wider deſſen und des Himmels Frieden zu Haufe hetze. Nur als die berufenen Ausleger des Wortes Gottes alſo nehmen die Vertreter der Kirche eine beſondere Stellung im Staate ein, im Uebrigen ſind und bleiben ſie, wie alle Andern, Unterthanen, Unterthanen des Königs, der als abſoluter Fürſt zugleich der Stellvertreter Gottes in ſeinem Reich und der alleinige Repräſentant des Staates iſt. So hoch wie Gott über der Kirche, ſo hoch ſteht das Königthum über ihren Dienern, auch ſie ſind der Autorität deſſelben unbedingt unterworfen.

Verweilen wir hier einen Augenblick. Ich habe Shakeſpeare oben als Seher und Propheten hingeſtellt, und er iſt es in der That, wie wir geſehen haben, gerade auch für den weiteren Entwickelungsgang ſeines eignen Volkes, hier aber allerdings nur inſoweit, als er in ſeiner Darſtellung des Sturzes Richard's II. das Schickſal und ſelbſt den perſönlichen Charakter Karl's I. in ſeinen Grundzügen ſchon voraus fixirt hat. Daß aus dem Sturz des nicht abſoluten — in dem modernen Sinn dieſes Wortes —, ſondern mittelalterlich-transſcendenten Königthums dieſes Fürſten in ſeinem Vaterland das conſtitutionelle Königthum hervorgehen würde, davon hat er nach ſeiner Darſtellung in den mittleren Stücken unſres Cyclus keine Ahnung gehabt, und daß dieſe Form des Königthums überhaupt ganz außerhalb ſeines Geſichtskreiſes ſowohl als auch ſeines Intereſſes gelegen hat, dafür zeugt ja, daß er in ſeinem König

Johann, so nahe die hier dargestellte Handlung (Act 4, 2) es ihm auch legte, der Gewährung der Magna-Charta auch nicht einmal mit einem Wort Erwähnung thut — hier tritt die Schranke seiner politischen Weltanschauung zu Tage. Wie tief er aber trotzdem auch in den beiden Theilen Heinrich's IV. in den innern Gang der Dinge hineingeblickt hat und wie berechtigt man ist, ihn auch hier als Seher und Propheten zu bezeichnen, das muß dem unbefangenen Leser, der die geschichtliche Entwickelung des absoluten Königthums klar überblickt, aus dem oben Gesagten schon von selbst entgegengetreten sein. Auch diese Entwickelung, die ja allerdings schon im 15. Jahrhundert begann, aber erst mit Ludwig XIV. ihren Höhepunkt erreichte, hat Shakespeare hier in ihren beiden Grundzügen, die zugleich ihre beiden Stadien bezeichnen, klar und sicher festgestellt. Das Buhlen um die Gunst der öffentlichen Meinung und mit ihm das Schauspielerthum auf der Bühne des öffentlichen Lebens, das das erste Stadium dieses Prozesses bildet — es tritt uns ebenso auch in der Geschichte entgegen; man denke z. B. an Heinrich VII. von England und Ludwig XI. von Frankreich und an den für den politischen Charakter dieser ganzen Periode der Geschichte maßgebenden Principe von Machiavelli: es dient den Fürsten dieser Periode, die Macht des Feudal-Adels zu brechen und sich zunächst ihm gegenüber seine volle Unabhängigkeit zu sichern, gerade wie es Shakespeare im ersten Theil Heinrich's IV. darstellt. Dasselbe gilt dann von der Begründung des absoluten Fürstenthums, das auch in der Geschichte der Idee nach zusammenfällt mit der Aufrichtung der Herrschaft des Gesetzes, mit der Unterordnung Aller, auch des Königs, unter dessen Majestät. Das so übel berufene Wort Ludwigs XIV., das dieser freilich für seine persönlichen Zwecke ausbeutete, l'état c'est moi — es ist an sich nichts Andres als der sachlich genau zutreffende prinzipielle Ausdruck des absoluten Fürstenthums selbst, und Shakespeare würde durchaus kein Bedenken getragen haben, es zu dem seinigen zu machen. Er legt es sogar thatsächlich seiner Dar-

ſtellung ſchon in dem zweiten Theil Heinrichs IV. und noch viel deutlicher in Heinrich V. zu Grunde. Aber freilich, er faßt es in dem Sinne Friedrich's des Großen, der für ſich die Conſequenz daraus zog, die ſein bekannter Ausſpruch, der König ſei der erſte Diener des Staats, widerſpiegelt. Aus dem, dieſem Ausſpruch zu Grunde liegenden Gedanken heraus hat er nicht nur den Charakter ſeines eigentlichen Helden, Heinrich's V., ſondern ſchon den Heinrich's IV. geſchaffen; er ſtellt Letzteren in dem zweiten Stadium ſeiner Regierung hin als Märtyrer der ſchweren Pflichten des königlichen Amtes, und wenn auch ſein ganzes Streben für ſein Reich ſich noch darauf beſchränkt, die Autorität des Geſetzes zur Anerkennung zu bringen: dieſem Zweck macht er ſich doch mit ſeinem ganzen perſönlichen Sein dienſtbar, er ſchon ſteht im letzten Stadium ſeiner Entwickelung in der That als der „erſte Diener des Staats" da. Man denke an den ſchönen Monolog zu Anfang des dritten Acts, in dem der Dichter ihn ſein Loos mit dem der „glücklichen Niedriggebornen" vergleichen läßt, „die ſich ruhig niederlegen können", während „ſeine Augen der holde Schlaf nicht mehr ſchließen, noch ſeine Sinne in Vergeſſenheit tauchen will."

Heinrich V.

Endlich das Schlußdrama. Daß auch hier das Intereſſe an der Handlung, ſoweit dieſes überhaupt ein bloß politiſches iſt, ſich an das Königthum knüpft, ja, daß dies Drama ſich nun in der That recht eigentlich zu einer Verherrlichung deſſelben geſtaltet, ſpringt in die Augen. Es ſteht nicht bloß durchweg im Mittelpunkt der Handlung, es bildet auch die eigentlich bewegende Macht derſelben; getragen von der Begeiſterung des ganzen Volks, führt es eine neue Aera nationaler Größe für England herauf. Und auch, was der eignen Begeiſterung des Dichters für das Königthum hier zu Grunde liegt, tritt ja klar zu Tage. Er verherrlicht es, weil es nun auch die letzte der Bedingungen, an die er ſeine hohe Bedeutung für den Staat

knüpft, die religiös-ſittliche, in ſich verwirklicht hat: es iſt wieder zum Königthum von Gottes Gnaden geworden, zu einem ſolchen aber, das ſein Recht auf dieſen Namen nicht mehr aus dem Dogma von der unmittelbaren Einſetzung der Könige durch Gott, ſondern aus der klaren Erkenntniß der Heiligkeit des Staates herleitet. Dieſer gilt ihm deshalb als heilig, weil er der Träger des Nationalgeiſtes eines Volkes iſt, dieſes allen Einzelnen in demſelben gemeinſamen Geiſtes, der zugleich in jedem Einzelnen lebt und über ihn hinausreicht, der auch frei iſt von den Schlacken, die dem in die Schranken und Bedingungen der perſönlichen Exiſtenz hineingeſtellten Geiſt des Einzelnen ſtets und nothwendig anhaften — kurz, der der reinſte und unmittelbarſte Ausfluß des Geiſtes Gottes, der in Wahrheit in ſich ſelber göttlicher Geiſt iſt. Als Repräſentant des dieſen Geiſt in ſich verkörpernden Staates, und damit zugleich aller der höchſten Intereſſen ſowohl des Ganzen als auch jedes Einzelnen, iſt das Königthum nun hier dazu gelangt, ſich die Pflicht zuzuſprechen, für dieſe Intereſſen einzuſtehen, es iſt ſich ſeiner ſittlichen Verantwortlichkeit dem Ganzen wie den Einzelnen gegenüber bewußt geworden. — Hatte Heinrich IV. durch die Begründung des Königthums auf die Herrſchaft des Geſetzes die Form des Staats geſchaffen, ſo vollendet Heinrich V. das Werk deſſelben, indem er auf dieſer Baſis die Berechtigung des Einzelnen, des Individuums, zur Geltung bringt und ſo einerſeits das Königthum mit dem eigenſten höchſten Intereſſe aller Einzelnen auf's Innigſte verknüpft, es auf dieſes begründet, andrerſeits der bis dahin leeren Form des Staates realen Inhalt giebt, ihm erſt wahres volles Leben einhaucht. Der Staat, wie er uns in dieſem Schlußdrama unſres Cyclus entgegentritt, iſt die volle Durchdringung der Intereſſen der Einzelnen und der Geſammtheit, er und mit ihm auch das Königthum iſt die Verkörperung des eignen Ideals Shakeſpeare's, und ſo ausgemacht es iſt, daß dieſes Ideal nicht mehr das unſre iſt, es iſt darum doch nicht nur ein echt ſittliches, ſondern es entſpricht auch dem Begriff

des Staats, es schließt — natürlich vom Standpunkt der Zeit des Dichters — den ganzen Gehalt des realen Lebens eines Volkes in sich, den socialen, ökonomischen, politischen und nationalen Gehalt desselben.

Gleich die zweite Scene des ersten Acts ist hier von Wichtigkeit. Sie führt uns den Staat Heinrich's V. in erster Linie als einen lebendigen Organismus vor, dessen einzelne Glieder, wie die des menschlichen Körpers, zur Erhaltung des Ganzen besondre Functionen zu erfüllen haben und sie in voller Harmonie mit einander, ohne sich in ihrem Wirken zu durchkreuzen und zu hemmen, wirklich erfüllen — ein Mal, weil der Trieb dazu, die „Regsamkeit" (endeavour) von der Natur in sie gelegt ist, dann aber auch, weil jedes von ihnen eben um dieser Harmonie des Ganzen willen von vornherein an die Pflicht des Gehorsams, der Unterordnung, gebunden ist, Pflicht und eigner Trieb gehen also Hand in Hand. Zur Veranschaulichung dieses Gedankens zieht der Dichter selbst erst den menschlichen Organismus[1]) herein und entfaltet dann jenes, mit der größten Sorgfalt bis in's Einzelne ausgeführte Bild des Bienenstaates, dessen künstlerische Tendenz ist: eben dies harmonische Ineinandergreifen der mannigfachsten Thätigkeiten aller Klassen und Berufsarten eines Volkes zu dem einen Zweck des gemeinsamen Wohles Aller an „Creaturen" zu veranschaulichen, „die durch ein Walten der Natur ein volkreich Königreich die Ordnung lehren." Gewahrt aber wird die Ordnung in diesem Idealstaat Shakespeare's durch den König, der das Leben des Ganzen überwacht und den Einklang der verschiedenen Richtungen desselben erhält. Daß hier das politische Moment der Abstufung der Stände und der Unterordnung der Einzelnen unter die „Beamten" und das von diesen vertretene Gesetz mit dargestellt ist, sieht man leicht, und dazu tritt dann noch das nationale Moment, das, nächst dem jetzt

[1]) In der Rede des Erzbischofs von Canterbury — Act 1, 2 gegen den Schluß —: Therefore doth heaven divide the state of man in diverse functions etc. Vgl. Delius zu dieser Stelle Anm. 46.

zum Durchbruch gelangten Verantwortlichkeitsbewußtsein des Trägers der königlichen Würde, dem Königthum Heinrich's V., wie es bei Shakespeare uns entgegentritt, erst seinen eigentlichen Charakter giebt und es in Wahrheit zum Repräsentanten des Staates macht. Es hat das englische Volk zu dem Bewußtsein erhoben, ein seine Berechtigung in sich selber tragendes, eigenartiges und fest in sich geschlossenes Ganze zu sein, das jeden Augenblick fähig und bereit ist, einzustehen ebenso für seine Unabhängigkeit und seine Achtung bei andern Nationen, wie für die idealen Güter, die es sich errungen, und für Alles, worin es seine Eigenart ausgeprägt hat. Es ist unter dem neuen Königthum zur sittlichen Gemeinschaft geworden, die jeden Einzelnen in den lebendigen Organismus, den sie bildet, als Glied eingefügt und ihm seine Aufgabe für das Ganze zugewiesen hat, die aber auch Jeden willig findet, sich ihren Zwecken dienstbar zu machen, weil diese ein Mal auch die seinigen sind und dann, als die großen gemeinsamen Zwecke Aller, ihn über die bloße Einzelexistenz und deren Beschränktheit hinausheben, ihm ein höheres Bewußtsein seiner selbst geben, das Bewußtsein, an seinem Ort und nach seinen Kräften an dem Wohl des Ganzen mitzuarbeiten.

Das ist der große Gedanke, den Shakespeare seiner Verherrlichung des nationalen Königthums zu Grunde legt, und man sage nicht, er habe diesen Gedanken verdunkelt, dadurch, daß er ihn an einem kriegerischen König zur Anschauung gebracht habe. Der Krieg, den er uns vorführt, ist kein Eroberungs-, sondern ein Nationalkrieg, ein Krieg, in dem nach des Königs — in „heiliger Sache" streckt er „den gerechten Arm aus" — und aller seiner Räthe aufrichtiger und gewissenhafter Ueberzeugung das Recht zweifellos auf Seiten Englands steht, und er wird jedem Einzelnen zu einem Kampfe für das höchste Gut eines Volks, für die nationale Ehre, durch die Beschimpfung, die dem König, dem Träger und Repräsentanten derselben, von dem französischen Dauphin zugefügt wird. Wahrlich, die einmüthige und begeisterte Erhebung unsres eignen Volkes unter unserem allverehrten Kaiser Wilhelm I. —

sie findet nirgendwo eine schönere, gerade ihren hohen sittlichen Geist reiner widerspiegelnde Parallele, als in dem in diesem Drama dargestellten Kampf Heinrich's V. und seines Volkes gegen das nicht weniger übermüthige Frankreich Karl's VI. Und was Heinrich V. selbst betrifft, so darf man ihn getrost als den Typus eines großen Fürsten im Sinne der ganzen, mit der ersten französischen Revolution abschließenden geschichtlichen Periode bezeichnen. Man setzt weder einen Gustav Adolph, noch selbst einen Friedrich den Großen herab, wenn man ihn an dem Maßstab dieses, freilich durch und durch christlich religiösen und nach dieser Seite hin, wie überhaupt — so paradox es klingen mag — mit Oliver Cromwell nah verwandten Fürsten mißt, der sich ganz mit seinem Staat als dessen erster Diener identifizirt und der es thut, weil er sich seiner Verantwortlichkeit Gott gegenüber bewußt ist. Kurz, man wird sagen dürfen: der ganze große Entwickelungsprozeß des Königthums, den uns der Cyclus vorführt — in Heinrich V. ist er an seinem Ziele angelangt und die Gestalt, in der dies neue Königthum von Gottes Gnaden hier am Schlusse vor uns steht, kann in der That als eine zugleich würdige und sachlich voll begründete Verherrlichung desselben gelten.

Kapitel II.

Der Entwicklungsgang der Menschheit.

Richard II.

Ich komme zu der die Gesammthandlung des Cyclus, also auch den im Obigen dargelegten Entwicklungsprozeß des Königthums beherrschenden religiös-sittlichen Idee, aus der heraus Shakespeare hier seinen Stoff gestaltet hat. Daß

dieſe Idee die Verherrlichung der Immanenz Gottes iſt in ihrer Bedeutung für den Entwickelungsgang der Einzelnen ſowohl wie der Völker und der Menſchheit ſelber, iſt bereits geſagt worden, ebenſo wie, daß der Dichter uns dieſelbe in jener lieblichen allegoriſchen Gartenſcene am Schluß des dritten Acts zunächſt unter dem Bilde des Sündenfalls vorführt, von dem ſich die Menſchheit dann durch Einkehr in ſich ſelber und Hingebung an ihren ſittlichen Beruf auf Erden wieder erhebt und mit Gott verſöhnt. Repräſentirt der Garten in dieſer Scene in dem Geſpräch des Gärtners mit ſeinen Gehülfen zunächſt den „Seeumzäunten Garten" England, ſo wird er dann in der Auffaſſung der Königin, die die Erzählung des Gärtners von der bevorſtehenden Abſetzung ihres Gatten belauſcht hat, zum Garten Eden, zum Paradies, das die Menſchheit durch ihren Abfall von Gott ſich zu verſchließen im Begriff ſteht:

Du, Adams Abbild, ruft die Königin dem Gärtner zu,
Geſetzt zum Pfleger dieſes Gartens, ſprich,
Wie wagt mir deine herbe, rauhe Zunge
Die unwillkommne Neuigkeit zu melden?
Welch' eine Schlang' und Eva gab dir ein,
Den zweiten Fall des fluchbeladnen Menſchen
Zu verkünden?

Der Königin gilt hier ſchon die Abſetzung ihres Gatten als der zweite Fall des Menſchen, und auch Shakeſpeare will ſie, wie wir geſehen haben, als Sündenfall, freilich zunächſt nur als äußern Abfall der Menſchheit von Gott aufgefaßt wiſſen; für ihn vollendet ſich dieſer erſt durch die Zerſtörung der ſittlichen Geſinnung in den Menſchen, durch ihren innern Abfall von Gott, und ſo zieht er nun auch den König ſelber, den Stellvertreter Gottes, in ſeine Schilderung deſſelben herein, ja, bei ihm ſteht gerade dieſer im erſten Stadium ſeines Entwickelungsganges, man kann faſt ſagen, als eine perſönliche Verkörperung des Sündenfalls da. Ich brauche darauf hier nicht näher einzugehen. Man denke nur an das oben über ſeine anſcheinend vollſtändige Entſittlichung Geſagte, an die ſittliche

Fäulniß, der er verfallen iſt und die in der That in ihm ihr äußerſtes Ziel faſt ſchon erreicht zu haben ſcheint.

Aber dieſer Schein trügt: Shakeſpeare entſündigt den König, wie wir geſehen haben, noch wieder; er entſündigt ihn dadurch, daß er ihn als das Geſchöpf zugleich und Werkzeug eines Wahnes hinſtellt, dem er, ohne daß man ihn perſönlich dafür verantwortlich machen könnte, ſchon in früher Jugend und unter dem Einfluß ſeiner Umgebung verfallen war, des Wahns, daß er als Gottes Stellvertreter über alle Schranken des Menſchen, insbeſondere auch über die ſittlichen, die Schranken der Pflicht, hinausgehoben ſei; und er entſündigt ihn vollends dadurch, daß er ihn aus dieſem Wahn ein ideales Pathos ſchöpfen läßt, das ihn hoch über allen Glanz und alle äußeren Vorzüge ſeiner königlichen Stellung hinaushebt und ihm den Muth und die Kraft giebt, ſich zum Märtyrer ſeiner Auffaſſung der königlichen Würde, alſo eben jenes Wahns zu machen, der ihn der ſittlichen Fäulniß und damit dem zuführte, was uns an ihm als Verwirklichung des Sündenfalls, des innern Abfalls von Gott, entgegentrat. Wie ernſt es Shakeſpeare damit geweſen iſt, König Richard als wirklich entſündigt hinzuſtellen, ergiebt ſich noch insbeſondere daraus, daß er ihn von dem Augenblick an, wo er entſchloſſen ſein Schickſal auf ſich nimmt, zum Repräſentanten der Wahrheit erhebt, denn als das eigentliche und ſchließlich allein entſcheidende Merkmal des Sündenfalls gilt ihm im Einklang mit dem bibliſchen Worte: „Gott iſt die Wahrheit“ die Lüge. In der That ſchildert er das England Richard's II. ſchon von Anfang an und dann in immer grelleren Farben als der Lüge verfallen, und zwar zuerſt wieder an König Richard ſelbſt. Welch ein freventliches Spiel mit der Wahrheit treibt der König gleich in der Eingangsſcene, wenn er ſich als perſönlich völlig unbetheiligt an dem Streit Bolingbroke's und Norfolk's hinſtellt und „bei ſeinem heiligen Scepter“ ſchwört, daß ſeine Verwandtſchaft mit Bolingbroke „dieſen nicht ſchützen ſolle, noch parteiiſch machen die nie gebeugte Feſtigkeit ſeiner Seele.“ Oder wenn er in der dritten

Scene die Wahrung aller feierlichen Formen des Gottesgerichts, obwohl er ſchon von Anfang an entſchloſſen war, durch einen Machtſpruch in den Gang deſſelben einzugreifen, mit allen Zeichen eines heiligen Ernſtes perſönlich überwacht! Und wie grell tritt ſeine Lüge dann zu Tage, wenn er im Kreiſe ſeiner Günſtlinge ſeine wirkliche Geſinnung für Bolingbroke rückhaltlos herauskehrt, indem er dem beſiegten Gegner, dem „hohen Hereford", triumphierend nachſpottet. Aber auch nach dieſer Seite hin entſündigt ihn Shakeſpeare, wie geſagt, er erhebt ihn zum Repräſentanten der Wahrheit in einer Welt der Lüge. Als ſolcher ſteht König Richard insbeſondere in der großen Parlamentsſcene des vierten Acts vor uns, wo er mitten in der tiefſten Selbſtdemüthigung, die in ſich ſelbſt ſchon ein beredtes Zeugniß für ſeine innere Wahrhaftigkeit iſt, die Treue gegen ſein Prinzip doch keinen Augenblick verläugnet, wo er ſeine Unterthanen, deren „Züge ihm noch wohl im Sinne ſind," die ihm ſo manches Mal, „wie Judas Chriſto, Heil! zugerufen haben" und die nun zu Verräthern an ihm geworden ſind, als „zwölftauſend Judaſſe" verdammt, während Chriſtus „in der Zahl von Zwölfen alle treu fand bis auf Einen." Freilich um gleich darauf, weil er ſeinen Sturz nicht ihnen zuſchreibt, ſondern allein dem Willen Gottes, und weil es ſich für ihn nur um die Wahrung ſeines Prinzips handelt, ſie nicht nur von der Treue loszuſprechen, die ſie ihm gelobt, ſondern auch Gott zu bitten, „jeden Eid, den man ihm geſchworen", zu vergeben. Beides als Wortführer der Wahrheit, die ihn auf der einen Seite nöthigt, ſeiner Selbſtdemüthigung Schranken zu ſetzen und ſeine Widerſacher zu verdammen, auf der andern dieſelbe bis zum Aeußerſten zu treiben und für ſie zu beten. Und ſo bleibt er wahr auch gegen ſich ſelbſt, bis zu Ende. Eben dieſe innere Wahrhaftigkeit iſt es, die ihn dann im letzten Stadium ſeines tragiſchen Entwicklungsprozeſſes zu voller Selbſterkenntniß gelangen und frei werden läßt von dem Wahn ſeines Lebens, dem Glauben an das transſcendente Prinzip, und an den unmittelbar göttlichen Charakter ſeiner königlichen Würde.

Dieſe vollſtändige Entſündigung König Richard's giebt uns nun erſt den rechten Maßſtab für den „zweiten Fall des ſchuldbeladnen Menſchen", zu dem Shakeſpeare ſeine Thronentſetzung geſtaltet hat. Daß die Lüge den Grundzug des düſteren Gemäldes bildet, das er hier entrollt, iſt bereits geſagt, und auch wie er dieſelbe gleich bei dem erſten Auftreten Bolingbroke's zuerſt an dieſem ſchildert, wie er ſie als das leitende Prinzip aufweiſt, auf das der ſpätere Uſurpator planmäßig und mit vollem Bewußtſein ſeine Politik dem König gegenüber begründet hat, haben wir ſchon geſehen. Nicht nur, daß gerade er und zwar gerade in dem Augenblick, wo er nach einem tief angelegten und wohlberechneten Plan den erſten Schritt zu ſeinem hochverrätheriſchen Ziel thut, die Maske der „frommen Unterthanenliebe" vornimmt: er bedient ſich auch, indem er zu ihr greift, ebenſo wie bei ſeinem Appell an das Gottesgericht, deſſen Spruch die Wahrheit ſeiner Ausſage erweiſen ſoll, gerade des religiös Heiligen als Mittels, um ſeinen Zweck zu erreichen, er treibt ein freventliches Spiel mit demſelben, ja, es iſt ihm nicht einmal Ernſt mit dieſem Spiel, er weiß, daß man ihn durchſchaut, und will durchſchaut ſein. Und dazu jener feierliche Eid, mit dem er die Wahrheit ſeiner Ausſage, für die „ſeine Seele im Himmel Rede ſtehen ſoll," beſchwört! Man ſieht, die Lüge, die Shakeſpeare ſchildert, iſt nicht nur eine vollkommen bewußte, ſondern ſie ſchließt auch die völlige Verleugnung aller Ehrfurcht vor dem religiös Heiligen und vor der Wahrheit, d. h. aber vor Gott ſelber ein, ſie iſt in der That Abfall von Gott, und ſie iſt es nun, die Shakeſpeare zum Grundzug in ſeiner Darſtellung des Sündenfalls gemacht hat. Er hat es ſo erreicht, ihn dem Zuſchauer in ſeiner letzten und tiefſten Bedeutung zum Bewußtſein zu bringen als Abfall — nicht mehr bloß von dem offenbarten Gott des poſitiven religiöſen Glaubens, ſondern von dem Gott in der eignen Bruſt des Menſchen.

Daß Bolingbroke ſein Spiel mit der Wahrheit und mit dem religiös Heiligen auch nach ſeiner Rückkehr aus der Verbannung und nachdem ſich der König ſchon in ſeine Hände über-

liefert hat, fortführt, wiſſen wir bereits. Hier aber bleibt er nun nicht mehr der einzige Repräſentant der Lüge, Shakeſpeare erweitert von hier an ſeine Darſtellung, er zieht mehr und mehr alle Unterthanen des Königs, in der That das ganze engliſche Volk in ſie herein. Bezeichnend dafür iſt gleich die vierte Scene des zweiten Acts. Daß der von Northumberland und deſſen Verwandten und Freunden vertretene Adel mit ſeinem Anſchluß an den aus der Verbannung heimgekehrten Bolingbroke von vornherein keine andere Abſicht verbunden hat, als ihn an Richard's Stelle auf den Thron zu erheben, das zeigt uns der Eingang der Scene, die uns erſt Northumberland, dann auch die Anderen als Höflinge vorführt, auf's Eifrigſte beſtrebt, durch Schmeichelei die Gunſt des neuen Herrn zu gewinnen. Und nun faſſe man die dann in dieſer Scene folgende Schilderung des Zuſammentreffens Bolingbroke's und der zu ihm abgefallnen Vertreter des Adels mit ſeinem Oheim, Herzog von York, in's Auge. Mit wie tiefer Ehrfurcht er dieſen Stellvertreter des Königs empfängt, haben wir geſehen; er aber begnügt ſich hier damit, ſeine eigenmächtige Rückkehr aus der Verbannung mit dem Hinweis auf das ihm durch die Einziehung der Lehen und Güter ſeines Vaters Lancaſter angethane Unrecht zu rechtfertigen; er fordere ſein Recht, und da man ihm Anwälte verweigere, ſo nehme er in Perſon Beſitz von ſeinem Erbtheil. Weiter läßt Shakeſpeare ihn hier nicht gehen, wohl aber die Vertreter des Adels. — Sie nehmen nicht nur entſchieden Partei für ihn, ſondern ſie erklären auch durch den Mund Northumberland's, da „der edle Herzog" — Bolingbroke — geſchworen, „er komme bloß um das, was ſein ſei, ſo hätten ſie ihm hoch und theuer geſchworen, ihm bei dem Recht dazu zu helfen." Wie deutlich es hier durchblickt, daß Shakeſpeare ſie als derſelben bewußten Lüge ſchuldig hinſtellen wollte, wie Bolingbroke, ſieht man ſofort. Und wie bewährt ſich nun in dieſem Conflict zwiſchen ſeiner Treue gegen den geſalbten König und ſeinem Rechtsgefühl, das ihn für Bolingbroke Partei zu nehmen treibt, die redliche Geſinnung des alten York, deſſen anſcheinend rückſichtsloſes Poltern

auch dem König gegenüber selbst einen so scharfblickenden Forscher, wie Wetz, über seinen wahren Charakter geblendet hat? Wie rücksichtslos poltert er auch gegen Bolingbroke seine Gefühle heraus, als dieser ihn knieend empfangen hat! „Zeig' mir dein Herz demüthig, nicht dein Knie, deß Huldigungen falsch und trügerisch sind" und auf dessen Anrede: „Mein gnäd'ger Oheim!": „Nichts da von Gnad' und auch von Oheim Nichts! Bin kein Rebellenoheim; das Wort Gnade in gnadebarem Mund ist Lästerung!" Er droht ihm sogar, wenn auch nur verdeckt: „Kommst Du, weil der König ferne weilt? Ei, junger Thor, der König blieb im Lande, in meiner treuen Seele liegt seine Macht." Aber wie wirksam weiß er ihn dann sofort wieder zu beruhigen — durch den in die Form einer schmerzlichen Klage gekleideten Hinweis auf sein schwaches Alter, auf seinen Arm, „der jetzt Gefangener der Gicht ist", der also seinen „schnöden (gross) Aufruhr", seinen „verabscheuungswürdigen (detested) Verrath" leider nicht bestrafen kann! Und so schilt er dann auch, nachdem er nicht versäumt, hervorzuheben, daß „er gethan, was er vermochte, um Bolingbroke Recht zu schaffen", Northumberland und dessen Genossen sämmtlich „Rebellen" — um schließlich, obwohl er „dieser Waffen Ziel", die Absetzung des Königs nämlich klar erkennt, weil „seine Macht schwach ist und Nichts in Ordnung", sich für neutral zu erklären. Und wie er diese Neutralität versteht, spricht er dann auch noch deutlich aus, indem er, der vom König eingesetzte Regent Englands, die Feinde des Königs einlädt, „in's Schloß zu kommen und da für diese Nacht sich auszuruhen": „Nicht Freund, nicht Feind, so sollt Ihr mir willkommen sein." Ja, er stellt sogar in Aussicht, daß er sich Bolingbroke auf seinem Zuge gegen die Günstlinge des Königs anschließen werde. Kann er es doch mit um so ruhigerem Gewissen thun, als er eben noch „bei dem, der ihn erschaffen", geschworen hat, wenn er es könnte ,so würde er sie alle festnehmen und sie nöthigen, Begnadigung vom Könige zu erflehen. Man sieht, selbst der grundehrliche, hyperloyale York macht sich derselben Lüge, desselben Mißbrauchs des Heiligen schuldig, wie Bolingbroke und die

Seinen, nur daß er im Unterſchied von dieſen aufrichtig wünſcht, wenigſtens den Schein zu wahren, als ſei es ihm Ernſt mit ſeinen Worten: er wäſcht, wie Pilatus ſeine Hände in Unſchuld.

Ich komme zu der großen Parlamentsſcene des 4. Acts, in der uns Shakeſpeare nun die volle Verwirklichung des bis hierher ſich nur erſt vorbereitenden „zweiten Falls des fluchbeladenen Menſchen" vorführt. Die Scene iſt wie ein gewaltiges Muſikſtück, deſſen Charakter durch den einen, immer wieder durchklingenden Grundton beſtimmt iſt, an deſſen ergreifender Geſammtwirkung aber noch mannigfache andre Motive Antheil haben, alle aus demſelben Grundgedanken abgeleitet und jedes ſelbſtſtändig durchgeführt, in Widerſtreit mit jenem und ſich mit ihm durchdringend. Die Nichtachtung der Heiligkeit der Wahrheit, das willkürliche, alle Ehrfurcht verleugnende Spielen mit ihr bildet den Grundton und er beſtimmt den Eindruck der Handlung auf das Gefühl des Zuſchauers, das den Widerſpruch zwiſchen der zur Schau getragnen Geſinnung und dieſer ſelbſt als einen Mißklang, als eine *ſchreiende Diſſonanz* empfindet. Die andern Töne, ſo ergreifend ſie auch wirken, vor Allem der reine Gegenſatz zu jenem, die mit dem Opfer des ganzen eignen Seines erkaufte volle *Unterordnung* des Königs *unter die Wahrheit*, die als *Wohlklang* berührende Harmonie zwiſchen ſeiner Geſinnung und dem Ausdruck, den er ihr giebt, ſie vermögen nicht durchzudringen, ſondern dienen nur dazu, durch den Contraſt die in dem Grundton immer wieder ſiegreich hervorbrechende Diſſonanz noch zu verſchärfen. Was aber in dieſer auf die Seele des Zuſchauers eindringt, das iſt ja die bewußte und bis zu offener Verhöhnung geſteigerte *Verleugnung der Ehrfurcht vor der Wahrheit* und *vor allem Heiligen*, kurz, *vor Gott ſelber*, deſſen Stellvertreter man eben mit ihrer Hülfe „ohne Verdacht" beſeitigen zu können hofft, es iſt mit andern Worten der „zweite Fall des fluchbeladenen Menſchen", ſein äußerer und zugleich innerer Abfall von Gott. Wie disharmoniſch und zugleich wie gottesläſterlich klingt uns ſchon das „im Namen Gottes" entgegen, mit dem Bolingbroke auf

die Meldung York's, der „schmuckberaubte Richard trete ihm mit williger Seele das Scepter ab", den Thron besteigen will, und in wie mächtigen Tönen läßt Shakespeare gleich gegen diese Verhöhnung der Wahrheit in dem großartigen Protest des Bischofs von Carlisle die Ehrfurcht vor der Heiligkeit derselben ankämpfen! Carlisle, der nur deshalb so kühn redet für seinen König, weil „Wahrheit reden ihm am besten ziemt" und weil „Gott ihn dazu aufrüttelt", zerreißt nicht nur das Lügengewebe von der freiwilligen Abdankung Richard's und nennt sie beim rechten Namen: Absetzung, — er mahnt auch an den Namen Gottes in dem königlichen Titel, dessen ernstgemeinte religiöse Bedeutung uns so gerade hier in seiner begeisterten Auslegung noch ein Mal in ihrer ganzen Tiefe und in ihrem heiligen Ernst lebendig in's Bewußtsein gerufen wird, und er beleuchtet von ihr aus den furchtbaren Widerspruch, Bolingbroke, den „schnöden Verräther an seinem König," selbst König zu nennen.

Aber gleich diese erste Mahnung an die Ehrfurcht vor der Wahrheit, so ernst und kraftvoll sie sich geltend macht, erweist sich als machtlos. Die Lüge giebt sich nicht nur nicht auf, sie faßt sich sogar nur schärfer in sich selbst zusammen und wird zur offnen Verhöhnung der Wahrheit und des Heiligen überhaupt. Jetzt soll König Richard selbst sie und den Mißbrauch des Namens Gottes durch sein Wort besiegeln, er soll sein Reich „vor Aller Augen" abtreten und dadurch Bolingbroke's Verfahren von jedem „Verdacht" befreien. Allein gerade die Verzweiflung Richard's, auf die Bolingbroke seine Rechnung gebaut hat, macht sie zunichte und legt die furchtbare Verkehrung der Wahrheit, durch die er sein Recht, als legitimer Nachfolger Richard's und damit als König von Gottes Gnaden den Thron zu besteigen, begründen wollte, „vor Aller Augen" dar. Sie bricht sich Bahn in Richard's Seele, als er die „Gesichter dieser Männer" sieht, die ihm einst, „wie Judas Christus: Heil!" zugerufen haben, und nun folgt, statt der Erklärung seiner Abdankung zu Gunsten Bolingbroke's, ein Ausruf des Schmerzes, in dem er sie an ihren Verrath an ihm mahnt, also gerade sein eignes Recht noch ein

Mal geltend macht. Und ſelbſt als er ſich nun aus eignem freien Antrieb „vernichtet“, als er mit eigner Zunge ſein heiliges Recht leugnet, mit eignem Odem Pflicht und Eid löſt und Gott bittet, jeden Eid, den man ihm gebrochen, zu vergeben und jedes Bolingbroke geſchworne Gelübde ungebrochen zu bewahren: welche andre Wirkung kann dieſer ernſtgemeinte feierliche Verzicht auf den Zuſchauer üben, als ihm einerſeits das Recht des Königs, von deſſen Haupt „nicht alle Fluth im wüſten Meere den Balſam“ wegwaſchen kann, und andrerſeits die Schuld ſeiner Unterthanen gegen ihn und gegen Gott ſelbſt neu und in verdoppeltem Maß lebendig zu machen? Gerade indem er freiwillig auf ſein Recht verzichtet, ſpricht er es ſich, ohne daß er es weiß und will, aber eben deshalb nur um ſo entſchiedener wieder zu, denn mit ſeinem Recht vernichtet er zugleich ſich ſelbſt, ſein freiwilliger Verzicht löſcht jeden Zweifel an ſeinem Recht aus, er erhebt ihn wie zum Märtyrer, ſo zum perſönlichen Repräſentanten ſeines Prinzips, er beweiſt, daß dieſes mit ihm verwachſen iſt. Daſſelbe gilt von der Schuld ſeiner Unterthanen gegen ihn. Gerade indem er ſie freiſpricht von ihr, wälzt er ſie ihnen zu, erhebt er gegen ſie die ſchwerſte Anklage, denn er leugnet mit ihrer Schuld zugleich ihr Recht, ſich gegen ihn zu erheben. Und wie wird dieſe Anklage noch geſchärft durch den Eindruck ſeiner perſönlichen Erſcheinung, der in jedem Zuge der Stempel der tiefſten inneren Gebrochenheit aufgeprägt iſt und die ſchon dadurch dem Zuſchauer deutlich ſagt, daß er nicht freiwillig verzichtet, oder daß wenigſtens Bolingbroke und das Parlament kein Recht haben, ſich auf ſeine Abdankung als eine freiwillige zu berufen.

Aber es kommt noch Eins hinzu. Richard ſteht ſeinen Unterthanen nach dieſem feierlichen Verzicht mit dem Bewußtſein gegenüber, ſeine Schuld geſühnt zu haben; ja, er weiß kaum von Schuld, er weiß nur, daß er ſchwer büßen muß, während die ungleich ſchwerere Schuld ſeiner Unterthanen, die ihn verrathen haben und doch ihn richten wollen, wenn er perſönlich ſie ihnen auch vergeben hat, noch ungeſühnt iſt.

Das bildet hier den Grundton seiner Stimmung, der durch alle seine Reden durchklingt, und das macht ihn — trotz seines sonstigen diametralen Gegensatzes gerade zu diesem tragischen Charakter Shakespeare's — zum Genossen Lear's. Wie dieser, so ist Richard II. für sein Bewußtsein „ein Mann, gegen den mehr gesündigt worden, als er selbst sündigte", und so erhebt ihn denn der Dichter hier zu seinem Organ. Er beleuchtet durch ihn die Schuld Bolingbroke's und aller seiner Genossen und Anhänger; wie vorher die Königin, so wird jetzt Richard selbst der Verkündiger des „zweiten Falls des fluchbeladnen Menschen." Und er ist erst der rechte Verkündiger desselben. Milde und frei von persönlichem Groll, weil er die alleinige Quelle seiner Leiden darin sucht, daß Gott ihn fallen ließ, ist er gerade darum nur um so unbestechlicher und sicherer in seinem Urtheil, und dazu kommt noch, daß er an seiner Auffassung der königlichen Würde auch den rechten Maßstab hat für die Schuld seiner Unterthanen und garnicht anders kann, als ihn an sie anlegen. Er aber ist Bolingbroke und den Seinen gegenüber, die von Anfang an die Ehrfucht vor dem göttlichen Charakter derselben so geflissentlich zur Schau getragen haben und ihn auch jetzt noch äußerlich so ernst zu wahren suchen, absolut berechtigt, und an ihn gemessen, tritt nun der jetzt zu seinem Ziel gelangte Abfall von dem rechtmäßigen König noch ein Mal und wie in seiner eigensten Gestalt als Abfall von Gott selbst vor uns. Hier gerade wird es dem Zuschauer am lebendigsten, daß Richard bei der in seinem Lande herrschenden Anschauung des Königthums ein Recht hatte, sich als den Auserwählten Gottes zu betrachten, denn wie wenige Augenblicke zuvor von keiner Seite Einsprache erfolgt, als Carlisle ihn „das Bild von Gottes Majestät", seinen „Feldhauptmann" u. s. w. nannte, ebenso tönt auch ihm selbst kein Laut des Unwillens oder Hohns entgegen, als er soweit geht, sich mit Christus selbst in Parallele zu stellen; vielmehr lauscht das ganze Parlament, wie getroffen von der Wahrheit dieser Mahnung an seine höhere Stellung, stumm, wie unter einem Bann, den Worten des gestürzten

Königs und bestätigt so noch selbst den Urtheilsspruch, der jeden Einzelnen zum Judas stempelt, der den Herrn verrathen, und selbst die bloß Lauen nicht von der allgemeinen Verdammung ausnimmt:

Ihr Alle, die Ihr steht und auf mich schaut,
Weil mich mein Elend hetzt, wiewohl zum Theil
Ihr, wie Pilate, Eure Hände wascht
Und äuß'res Mitleid zeigt: doch, Ihr Pilate,
Habt Ihr mich überliefert meinem Kreuz,
Und Wasser wäscht die Sünde nicht von Euch.

Es ist ein förmliches Gericht, das der, jede Demüthigung willig auf sich nehmende und scheinbar ganz gebrochene Fürst mitten in seiner tiefsten Erniedrigung über die hält, die ihn richten wollten. Nicht er steht schließlich als Angeklagter und Schuldiggesprochener vor dem Parlament, sondern Anklage und Verdammungsurtheil treffen *seine Gegner*. Die Rollen sind förmlich ausgetauscht: er ist zum Ankläger geworden und er spricht auch als Richter das Schuldig über sie. Sein Spruch aber ist unanfechtbar, denn er fällt ihn als der berechtigte Repräsentant des Prinzips, das sie, wenigstens mit dem Munde, Alle anerkennen: alles Persönliche ist hier in ihm ausgelöscht: es ist die *Wahrheit selber*, die durch seinen Mund sie schuldig spricht.

Seinen Abschluß findet das in dieser Scene entfaltete Gemälde in einem neuen düstren Zug, den Shakespeare wieder unmittelbar aus dem Grundgedanken dieser Scene entwickelt, in der kalten Entschlossenheit, mit der Bolingbroke und seine Freunde daran festhalten, die „freiwillige" Abdankung Richard's ernst zu nehmen. Daß sie vielmehr gerade die Besiegelung seines Rechtes war, ja, daß er sich zuletzt sogar wieder ausdrücklich ihren „ächten König" nennt, *überhören* sie, ebenso wie sie das Schuldig überhören, das er gerade als Vertreter des Prinzips von Gottes Gnaden über sie ausspricht. Wie Bolingbroke selbst, so legt das ganze Parlament die Worte Richard's dahin aus, daß derselbe *ihn* aus eignem freien Entschluß zu seinem Nachfolger ernennt und ihm damit das Recht gegeben habe, den Thron als

König von Gottes Gnaden zu besteigen. Die Scene schließt mit der „feierlichen“ Ansetzung der Krönung, zu der Bolingbroke die Großen auffordert sich bereit zu halten. Daß aber auch das Volk an der Schuld seiner Führer Theil hat, daß Shakespeare den Sündenfall als einen die ganze Nation in sich hineinziehenden darstellen wollte, dafür zeugt, außer der allgemeinen Betheiligung auch der niedern Klassen an dem Aufstand, noch besonders der begeisterte Empfang Bolingbroke's bei seinem Einzug, mit Richard als Gefangenem, in London. Da schallte Bolingbroke, nach der Schilderung des alten York, von „allen Zungen“ das: „Gott erhalte Dich!“ entgegen, da war's, „als wenn die Fenster selber sprächen, als hätten alle Wände, behängt mit Schildereien, zu ihm gesagt: „Christ, segne Dich!“ Richard dagegen bot „keine Zunge ein freudiges Willkommen!“ wohl aber, bewarf man sein „geweihtes Haupt“ mit Staub und Unrath. Gott selbst, meint der mitleidige Pilatus York, müsse die Herzen der Menschen zu irgend einem festbeschlossnen Plan verhärtet haben, daß sie nicht schmelzen konnten beim Anblick der Leiden und der Ergebung Richard's. Das Volk also bestätigt so ausdrücklich, wie möglich, sowohl die Absetzung Richard's wie die Erhebung Bolingbroke's zum König von Gottes Gnaden, und daß er dann in der That in dieser Eigenschaft den Thron besteigt, das zeigen die Wünsche, die Northumberland ihm am Schluß des Stückes für das „glückliche Gedeihen seines heiligen Regiments“ darbringt — auch York fügt sich „in stiller Ergebung dem hohen Willen des Himmels, der eine Hand gehabt in diesen Dingen“; er schwört sich Bolingbroke unterthan und erkennt nun dessen Reich „auf immer“ an.

Es bleibt nur jetzt noch ein Zug zu erwähnen: die neue Schuld, mit der Bolingbroke sich belädt und durch die er zum Kain wird, der seinen Bruder erschlagen hat, die Ermordung Richard's. Seltsam genug heißt er den Mörder, den er angestiftet hat, „des Gewissens Schuld als Lohn für seine Mühe nehmen, er soll als Kain in nächtlichem Graun hinwandeln“. Daß er sich aber trotzdem selbst verantwortlich spricht für den

Mord, dafür zeigt der Entschluß, den er hier faßt, einen Kreuzzug zu unternehmen, um „dies Blut von seiner schuldigen Hand abzuwaschen." Die Ankündigung einer „Fahrt in's heilige Land" beschließt das Stück, und ganz gewiß konnte der in demselben dargestellte „zweite Fall des fluchbeladnen Menschen" einen entsprechenderen Abschluß nicht finden.

Heinrich IV. 1. Theil.

Das erste Stadium nach dem Scheiden aus dem Paradiese, dem Garten Eden, in den jene liebliche Gartenscene in dem Eingangsdrama unsres Cyclus uns versetzte, ist ein modernes Heidenthum. Wie der erste Theil Heinrich's IV., der uns dieses Stadium vorführt, die Menschen schildert, so ist ihr Streben in grellem Gegensatz zu der eben überwundenen Anschauungsweise der vorausliegenden Entwickelungsstufe ganz und ausschließlich auf das Diesseits gerichtet. Sie haben keine anderen Interessen oder Zwecke als solche, die innerhalb der wirklichen Welt liegen, und jeder Zweifel an ihrem guten Recht, sie mit aller Kraft und mit dem größten Nachdruck zu vertreten, liegt ihnen fern; sie wissen überhaupt von keinem Zweifel an sich selbst, vielmehr sind sie voll unbefangnen und eben deshalb auch unerschütterlichen Glaubens an ihre eigne unmittelbare Berechtigung. Es ist der noch völlig ungebrochne Mensch, wie er aus der Hand der Natur hervorgegangen und allein unter ihrer und der unmittelbaren Einwirkung des Lebens geworden ist, der in die Culturwelt versetzte Adam, so zu sagen, den nach allen Seiten seines Wesens zu schildern Shakespeare hier nun auch — in der dem Stücke eingefügten komischen Handlung — das Thun und Treiben solcher Charaktere uns vor Augen führt, „die die Welt bei Seite schieben und sie laufen lassen." Und dieser Mensch ist nun in der That nichts weniger als christlich. Er ist weder gottselig oder fromm, noch auch geneigt, sich irgend welche Schranken zu setzen oder gar Entsagung zu üben und, sei es nun auf seine Zwecke, oder auch nur auf

ſeine Neigungen und Wünſche zu verzichten. Er folgt einfach ſeinem Genius, dem unmittelbaren Antrieb ſeines Innern, und was heißt das Andres, als ſeiner Willkür? Das gilt ſelbſt von den edelſten Charakteren unſres Dramas. König Heinrich, der das Ziel ſeines Strebens, die Begründung der Unabhängigkeit ſeiner königlichen Stellung, nur durch die Vernichtung ſeiner treueſten Freunde erreichen kann — er verfolgt es trotzdem von Anfang an mit planmäßiger Berechnung und größter Conſequenz, und ſo ſcheut er ja auch, wie wir geſehen haben — S. 59 —, wieder dieſes Zweckes wegen, ſelbſt vor einer bewußten Lüge nicht zurück. Wie rückſichtslos ferner ſchiebt Prinz Heinrich, indem er jenes bis zum Aeußerſten „loſe Weſen" annimmt, alle Pflichten ſeiner hohen Stellung bei Seite, nur um dann ſpäter, der Sonne gleich, „wenn ſie durch böſe garſtige Nebel bricht," vor der erſtaunten Welt in deſto reinerem Glanze zu ſtrahlen. Percy wieder opfert ſeinem Ehrgeiz nicht nur die Größe ſeines Vaterlandes, indem er jenen Vertrag über die Theilung Englands abſchließt, der ihm die Herrſchaft über ein Drittel des Landes ſichern ſoll, ſondern eben damit zugleich das Recht ſeines Schwagers Mortimer, des legitimen Nachfolgers Richard's II. u. ſ. w.

Vor einer Schranke aber macht ihre Willkür hier doch Halt. Welche Fülle eigenartiger, einander zum Theil geradezu entgegengeſetzter Charaktere ſtellt gerade dieſer Theil des Cyclus auf, den Realiſten König Heinrich und ſeinen von Haus aus allein auf die ideale Macht des Geiſtes bauenden Sohn, Prinz Heinrich, den an das Pathos der Ehre hingegebenen Percy, der das „kurze Leben", ſchlecht verbracht, noch als „zu lang" erachtet, und den aller Ehre baaren, ein für alle Mal dem Cultus des ſinnlichen Genuſſes verfallenen Falſtaff, den Wunderthäter Glendower und den Diplomaten Worceſter! Aber ſo verſchieden ſie auch unter ſich ſind und ſo ſtark ſich ihr perſönliches Selbſtbewußtſein ſonſt auch geltend machen möge: es iſt doch keiner unter ihnen, der nicht die öffentliche Meinung für ſich zu gewinnen ſuchte, ſich vor ihrer Macht nicht beugte. Wie mächtig dieſer zweite wieder

allen Charakteren unſers Dramas gemeinſame Zug in König Heinrich iſt und wie entſcheidend er nicht nur auf deſſen ganze politiſche Haltung, ſondern ſelbſt auf ſeine Auffaſſung des Zieles eingewirkt hat, das er ſich ſteckt, haben wir bereits geſehen: will er doch das Königthum ſelbſt auf die Macht der öffentlichen Meinung begründen! Wie aber dieſer tief blickende und ſchlau berechnende Politiker durch das ganze Stück hindurch ſie auf ſeiner Seite zu haben beſtrebt iſt, ſo auch alle anderen Charaktere. Wie unfähig iſt Percy, um ihre Gunſt zu buhlen! Dennoch — was wäre er ohne ſie! Wer anders kann Ehre und Ruhm verleihen, auf die ſein ganzes Streben gerichtet iſt als eben ſie? er ſteht und fällt mit ihrer Anerkennung. Und auch die Befriedigung ſeiner Rache an dem König iſt ganz an ſie geknüpft, er iſt ſich ſogar ſelbſt völlig klar darüber. Wie beredt weiß der ſonſt ſo wenig Sprachgewandte ſeinem Vater und ſeinem Oheim die Schande zu ſchildern, die ſie in den Augen der Menſchen durch ihre Unterſtützung des Uſurpators auf ſich geladen haben! Wie ſucht er ſie zu überzeugen, daß ſie „ihre verbannte Ehre nur einlöſen und ſich in der guten Meinung der Welt herſtellen“ können, wenn ſie ſich mit ihm zur Rache an „dieſem Politiker,“ dem „ſchnöden Bolingbroke“ verbünden! Prinz Heinrich ferner, den ſelbſt der Ruhm nicht blendet und für den das Urtheil der öffentlichen Meinung ſchon von Haus aus nicht maßgebend iſt, der ſogar thatſächlich auf ihre Anerkennung, auf den glänzenden Ruhm, den ſein Sieg über den Helden Percy ihm ſicher verbürgte, noch wieder freiwillig Verzicht leiſtet, kurz, der ſeine Befriedigung ſchließlich einzig und allein in der Anerkennung ſeines eigenen Innern findet — auch er ſetzt ſich doch der üblen Nachrede der Menſchen, der öffentlichen Meinung, zunächſt nur aus, um dann ihr voreiliges und in ſich haltloſes Urtheil durch die That zu beſchämen. Daß er die Kraft haben würde, ſich endgültig über daſſelbe hinauszuſetzen, deſſen iſt er ſich urſprünglich ſelbſt nicht bewußt geweſen; ſie kommt ihm erſt in dem Augenblick, wo er ſie braucht. Auch Ehren-Falſtaff, zu deſſen Gunſten der Prinz

auf seinen wohlerworbenen Ruhm verzichtet, tritt nicht sobald in die Laufbahn des öffentlichen Lebens ein, als er auch schon bestrebt ist, sich durch die dieses beherrschende Macht emporzuheben; er versucht, die öffentliche Meinung durch eine Lüge zu gewinnen, und es gelingt ihm wirklich, da der Prinz dieselbe „mit seinen schönsten Worten vergoldet." Ja, schon von Anfang an legt er so großen Werth auf einen „guten Namen", daß er sich denselben kaufen würde, sagt er, wenn er nur wüßte, wo „ein Vorrath von solchen zum Verkauf ausstände." — Selbst den seltsamen Hexenmeister Owen Glendower hat Shakespeare, wie Holinshed ihm diesen entgegenbrachte, durch den von ihm hier zu Grunde gelegten Gedanken in den Organismus seines Dramas harmonisch einzufügen verstanden: Glendower stützt seine Macht auf den Wunderglauben der Menge. Worcester endlich, der Staatsmann und Diplomat der Partei der Insurgenten — auch er rechnet durchweg mit der Macht der öffentlichen Meinung; wie fein weiß er Percy und den Seinen die Gründe darzulegen, weshalb es gerade für sie bei einem Unternehmen, das an sich so geeignet sei, Zweifel und Argwohn zu erregen, von höchster Bedeutung sei, ihre Unterstützung sich zu sichern!

Und hierzu tritt nun noch Eins. Nicht nur König Heinrich, an dem ich den hier in Frage stehenden Zug oben schon (s. S. 48) hervorgehoben habe, sondern ebenso auch alle andern Personen unsers Stücks, suchen die Gunst der öffentlichen Meinung dadurch für sich zu gewinnen, daß sie dieselbe zwingen, Wesen höherer, idealer Art in ihnen zu sehen, ja, das Ideal des Menschen selbst nach dieser oder jener Seite hin. Hat König Heinrich von Anfang an planmäßig und consequent danach gestrebt, durch seine ganze Haltung als das Urbild eines Fürsten nach des Volkes Herzen zu erscheinen, so will Percy als das eines Helden gelten. Beim Prinzen Heinrich wieder kündigt sich dies Streben nach dem Glanz des Ideals schon in jenem Bilde von der Sonne an, der er es gleich thun will. Aber auch Glendower will von

den Menschen als ein höheres Wesen angestaunt sein, als ein mit übernatürlichen Kräften ausgerüsteter Geist, als ein Wunderthäter, und endlich gilt das noch selbst von Falstaff, dessen unwiderstehliche komische Wirkungen in unserm Stück[1]) ja gerade darauf beruht, daß er sich, kaum entlarvt, immer wieder mit ebenso großer Gewandtheit wie Unverfrorenheit in das Gewand des Ideals, besonders auch desjenigen der Mannhaftigkeit und Tapferkeit, zu hüllen weiß. Wir stehen also auch hier wieder vor einem allen Einzelnen gemeinsamen Zuge, und wenn sich dieser nun auch z. B. bei König Heinrich auf seine Erkenntniß der Macht des Ideals über die öffentliche Meinung und auf sein Streben, sie für seine politischen Zwecke auszubeuten, zurückführen ließe: bei Percy tritt die Rücksicht auf den äußern Zweck, den er verfolgt, schon stark in den Hintergrund, beim Prinzen Heinrich ist ein solcher überhaupt nicht vorhanden. Wir müssen also nach einer andern Quelle dieses Zuges suchen, und wo sonst sollte dieser liegen, als in demselben, dem Menschengeiste eingebornen idealen Bedürfniß, das, wie wir sahen, nach Shakespeare's Auffassung dem Urtheil und der Macht der öffentlichen Meinung zu Grunde liegt? Wie es die Menge treibt, das Ideal außer sich in den Einzelnen verkörpert zu sehen, so die Einzelnen, es in sich zu verkörpern: der ideale Drang — er tritt uns hier als einer der Grundzüge der Menschen unseres Dramas entgegen.

Von hier aus läßt sich nun der Fortschritt, den die Menschheit seit ihrem im ersten Theil des Cyclus dargestellten „zweiten Fall" gemacht hat, sicher bestimmen. Eins springt sofort in die Augen, daß sie nämlich die transscendente Weltanschauung hier nun auch innerlich vollständig überwunden hat, so vollständig in der That, daß sie ihren Sündenfall, ihren Abfall von dem als außer- und überweltlich gedachten Gott, nicht einmal als Schuld empfindet. Sie war eben aus ihr herausgewachsen.

---

[1]) In dem folgenden ist das, wie ich weiterhin zeigen werde, nicht mehr der Fall.

Hatte ihr bis dahin das Jenseits als die ausschließliche Sphäre des Geisteslebens gegolten und hatte sie, um Antheil an dessen Seligkeit zu gewinnen, das ganze irdische Leben mit seinen Gütern nicht nur, sondern auch mit seinen hohen sittlichen Aufgaben dem himmlischen zum Opfer gebracht, so ist sie sich jetzt bewußt geworden, daß *sie selbst geistiger Natur* und in die Welt hineingestellt ist, um sie zu *beherrschen*. Daß sie mit diesem neuen Bewußtsein zugleich eine neue Grundlage für ihr Streben und ihre ganze weitere Entwickelung gewonnen hat, leuchtet ein. Wie sie uns hier entgegentritt, ist sie *eingegangen in die Welt* und *hat Besitz von ihr* ergriffen. Und wenn sie nun auch noch keine Ahnung hat von den hohen Aufgaben, die sich an ihr Eingehen in dieselbe knüpfen; wenn vielmehr die Einzelnen erfüllt, wie sie es sind, von ihrem neuen stolzen Selbstbewußtsein, kein anderes Recht anerkennen als ihr eigenes, und jede Pflicht gegen Andere sowohl wie, allerdings mit Ausnahme des Königs, auch gegen das Ganze, dem sie angehören, rücksichtslos aus den Augen setzen: welch' ein Fortschritt offenbart sich trotzdem schon in diesem ihrem auf der Macht des Geistes beruhenden Selbstbewußtsein! sie wagen es, sich allein *auf sich* und *in offenen Gegensatz zu Allem außer ihnen* zu stellen: sie sind *selbstständig* geworden. Dazu kommt noch, daß die Herrschaft der *schrankenlosen* Willkür, deren Entfesselung in den Einzelnen Shakespeare, wie wir sahen, als das eigentliche Merkmal des Sündenfalls gilt, *hier ihr Ende erreicht hat*. Es giebt wieder ein Höheres, vor dem sich Alle beugen, und zwar unter dem Zwange ihres eigenen Innern beugen: *die Macht der öffentlichen Meinung*, und sie ist in der That ein Höheres; denn so wenig sie untrüglich, ja, so leicht sie zu bestechen ist, sie ist trotzdem ein Ausfluß, eine Manifestation *des Menschengeistes selber* und dieser, der sich durch den ihm eingebornen idealen Drang sofort selbst als göttlichen Ursprungs, als Geist von Gottes Geist, ankündigt, ist nothwendig *sittlicher* Natur. Da liegt ja auch der letzte tiefe Sinn jenes schon angeführten

alten Sprüchworts: vox populi, vox Dei. Das Reſultat iſt alſo: die Menſchheit iſt hier ſelbſtſtändig geworden, und ſie iſt es geworden auf der Grundlage der Unterordnung unter die Herrſchaft des in ihr zum Durchbruch gelangten ſubjectiven Gottesgeiſtes. Damit aber iſt ja dann bewieſen, daß dieſer zweite Theil des Cyclus in der That berechtigt iſt, als das erſte Stadium, wie — nach dem oben Geſagten — in dem aufwärts gehenden Entwickelungsgang des neuen Königthums, ſo auch in dem Prozeß der Wiedererhebung der Menſchheit von ihrem „zweiten Fall" zu gelten.

Heinrich IV. 2. Theil.

Das dritte der vier Dramen unſers Cyclus, Heinrich IV. 2. Theil, gehört zu den tiefſten und gedankenreichſten aller Dichtungen Shakeſpeare's. Es führt uns den Abſchluß der Schickſale oder doch den Wendepunkt in dem Leben aller der Hauptcharaktere des erſten und zweiten Theils des Cyclus, ſo viele von denſelben überhaupt noch in unſerem Stück wieder auftreten, vor Augen und dieſen Abſchluß oder dieſen Wendepunkt führt es herbei durch ihr eignes Handeln in dieſer oder jener ſchwierigen Lebenslage, insbeſondere aber durch ihr Verhalten den Folgen ihres Handelns, den Gefahren gegenüber, die ſie ſich ſelbſt bereitet haben. Danach beſtimmt ſich die Eigenart dieſes Dramas. Es iſt der Kampf des Menſchen mit dem Leben — das Grundthema des Dramas überhaupt —, den es in immer anderer Geſtalt, immer aber in derſelben tiefen und einheitlichen Auffaſſung, vor uns entfaltet. Der menſchliche Geiſt, der in dem vorausliegenden Theil des Cyclus ſo voll friſchen und ſtarken Selbſtbewußtſeins, in ſo unmittelbarem und ſicherem Vertrauen auf ſeine Macht ſich vor uns bethätigte — hier ſieht er ſich einer außer ihm liegenden Macht gegenüber, der er ſich beugen ſoll, der das geſammte Leben und damit auch die Folgen jedes Eingreifens in daſſelbe von Seiten der Menſchen geſtaltenden Macht der Nothwendigkeit. Das Leben geht

ſeinen Gang — das iſt der Gedanke, den der Dichter ſeiner Darſtellung hier zu Grunde gelegt hat — nach ſeinen eignen, ſich mit Nothwendigkeit vollziehenden feſten und unabänderlichen Geſetzen und es geht ihn, unbekümmert um die Hoffnungen und Wünſche des Menſchen, ebenſo wie um die Vorſtellung, die dieſer ſich von ſeinem ſubjectiven Standpunkt aus von demſelben gebildet hat, ja, ohne daß es ihm auch nur gegeben wäre, dieſen Gang im Voraus ſicher zu berechnen. So giebt es uns den mannigfaltigſten und ſchmerzlichſten Täuſchungen preis und überläßt es uns, uns mit ihnen abzufinden; es ſtellt die Forderung an uns, wie dieſe Täuſchungen, ſo alle ſchmerzlichen Erfahrungen, die es uns bringt, als das Werk der in ihm waltenden Nothwendigkeit zu erkennen und auf jeden Verſuch, gegen das Unabänderliche anzukämpfen, zu verzichten. Es iſt der Ernſt des Lebens, der dem Menſchen entgegentritt, und was hier ſchließlich auf dem Spiele ſteht, das iſt die Berechtigung des Menſchengeiſtes ſelber, der zwar, wie wir ſahen, als ſolcher nur ſubjectiver Geiſt, darum aber doch göttlicher Natur iſt und in dem nicht nur unſere Auffaſſung des Lebens ſammt allen Forderungen, die wir an daſſelbe ſtellen, ſondern auch unſer ganzes ideales Selbſtbewußtſein ſeine Quelle hat.

Man wird ſchon nach der Bedeutung, die unſer Drama nach dem früher geſagten für die Entwickelung des Königthums hat, ohne Weiteres zugeben, daß es, ebenſo wie das vorausgehende, trotz der komiſchen Handlung, die auch in ihm noch eine ſo bedeutende Stellung einnimmt, vollen Anſpruch auf den Namen eines hiſtoriſchen hat; trotzdem aber — wer ſähe nicht, daß es nun durch den eben ſkizzirten Grundgedanken, den es durchführt, zu einer Parallele oder einer Ergänzung des ganz auf dem reinmenſchlichen Boden ſtehenden Hamlet wird, an dem Shakeſpeare bekanntlich um dieſelbe Zeit, fortwährend beſſernd, arbeitete[1]) und deſſen Helden er ja ebenfalls in den Gegenſatz zwiſchen Ideal und Wirklichkeit

[1]) Siehe mein Buch Seite 439 ff.

hineinstellt? Oder scheitert Hamlet etwa nicht allein daran, daß die wirkliche Welt, wie ihm diese plötzlich in den Enthüllungen des Geistes entgegentritt, seine aus dem subjectiven Menschengeist geschöpfte ideale Auffassung derselben nicht nur nicht bestätigt, sondern sogar geradezu Lügen straft, daß also das Leben auch ihm eine schwere Täuschung, für ihn die schwerste von allen, bereitet und daß ihn nun diese Täuschung, die ihn an den Rand des Wahnsinns führt, bei aller sonstigen Schärfe seines Geistes, unfähig macht, den Mord seines Vaters und den Abfall seiner Mutter zu dessen Mörder als die nothwendige Frucht der ausnahmsweisen sittlichen Verkommenheit dieser beiden einzelnen Menschen zu erkennen, daß sie ihm vielmehr den Glauben an das Gute im Menschen überhaupt und damit auch die Kraft raubt, „die Welt, die außer Fugen ist, wieder einzurichten?" Er geht zu Grunde, weil er es nicht erreicht, dem Walten der Nothwendigkeit im Leben die Forderungen seines idealen Selbstbewußtseins an dasselbe unterzuordnen. — Daß sich bei dieser Uebereinstimmung in der Grundanschauung der beiden Dramen auch im Einzelnen mannigfache Beziehungen zwischen ihnen bieten müssen, begreift sich leicht. Sie drängen sich dem aufmerksamen Leser, wie sich weiterhin zeigen wird, wie von selber auf.

Fassen wir nun Shakespeare's Darstellung in unserem Stück näher in's Auge. Vor Allem: er spricht den Menschen selbst verantwortlich für das Schicksal, das sein Ankämpfen gegen die Nothwendigkeit ihm bereitet, und darin liegt ja schon ausgesprochen, daß er die nach dem oben Gesagten hier auftauchende Frage nach der Berechtigung des Menschengeistes keineswegs unbedingt verneint. Wie er das Wesen des Menschen hier schildert, so ist derselbe eben durch seinen Geist davor gesichert, dem Leben wehrlos gegenüberzustehen. Er ist zuerst ein vernunftbegabtes Wesen „und" — hier schon tritt uns ein, dann durch das ganze Stück hindurch gehender Gedanke entgegen, den der Dichter Hamlet (Act 4, 4) in den Mund legt — „der uns mit solcher Denkkraft schuf, vorauszuschau'n und rückwärts, gab uns diese

Kraft und göttliche Vernunft sicher nicht, um ungebraucht in uns zu schimmeln.“ Die erste Forderung aber, die die Vernunft an uns stellt, ist: unser eignes Beste zu wahren, das unmöglich in der Auflehnung gegen die Nothwendigkeit liegen kann. Er besitzt ferner in der Erkenntnißkraft seines Geistes die Fähigkeit, sich der ihm durch seine Lebensstellung angewiesenen sittlichen Aufgabe bewußt zu werden, deren hingebungsvolle Erfüllung ihm die innere Erhebung auch über die schmerzlichsten persönlichen Erlebnisse sichert. Und er ist endlich ein freies, mit der Kraft zu wollen und seinem Willen gemäß zu handeln ausgerüstetes Wesen, und er kann diese Fähigkeit zu sittlicher Kraft entwickeln und mittelst ihrer sich in Erkenntniß der Nothwendigkeit den Verzicht auf seine liebsten Wünsche, auf seine ganze subjective Auffassung des Lebens aus freigefaßtem Entschluß abringen. — Dazu tritt hier nun noch ein besonderer Zug der Darstellung Shakespeare's, der mich persönlich immer als ein spezifisch religiöser berührt hat. Daß nach seiner Anschauung hinter der den Gang des Lebens bestimmenden und regelnden Nothwendigkeit der objective Gottesgeist, also Gott selber steht, während der Mensch zwar auch Träger des Gottesgeistes, zunächst aber doch nur des subjectiven Gottesgeistes ist, braucht kaum erst gesagt zu werden. Da scheint es mir nun in dieser Anschauung begründet zu sein, daß er dem Leben noch wieder Etwas von seiner kalten Theilnahmlosigkeit für den Menschen nimmt; nach seiner Darstellung sendet es nämlich dem Einzelnen eben durch die Täuschungen, die es ihm bereitet, überhaupt durch die bitteren Erfahrungen, die es über ihn verhängt, Mahnungen an die Nutzlosigkeit jedes Widerstandes gegen das Unabänderliche, es wendet sich durch sie an seine Vernunft, es sucht ihn zu bestimmen, sich von dem Wahne, daß er überhaupt ein Recht habe, Forderungen an das Leben zu stellen, loszuwinden und einzugehen in die Schranken, die es ihm setzt. Daß dieser letzte Zug der Darstellung des Dichters die eigne Verantwortlichkeit des Menschen für die Gestaltung seines Schicksals nur noch deutlicher hervortreten läßt, leuchtet ein.

Trotzdem aber spricht er nun dem Menschengeist als solchem, dem allein auf sich gestellten subjectiven Geiste, die Berechtigung vollständig ab. Seine Darstellung der Ohnmacht dieses Geistes dem Leben gegenüber gestaltet sich zu einer förmlichen und geradezu vernichtenden Kritik desselben, ähnlich wie in Bezug auf das Prinzip der Transscendenz die des Königthums von Gottes Gnaden in Richard II. Er entfaltet hier die Seite des Wesens des Menschen, nach der dieser als Träger des Gottesgeistes in die Schranken und Bedingungen der endlichen persönlichen Existenz hineingestellt ist; und da führt er nun — der Hauptsache nach — drei Grundmächte seines Wesens auf, die ihn instinctiv in Gegensatz stellen zu der Forderung der Unterwerfung unter die Nothwendigkeit, die also als ebenso viele Schranken seines Geistes zu gelten haben. Zuerst das Gemüth, das eigenwillig an den Forderungen festhält, die es an das Leben stellt, oder doch eine Macht über ihn übt, der er nicht die Kraft hat sich zu entziehen. Dann das aus der Erkenntnißkraft des Geistes geschöpfte hochmüthige Selbstbewußtsein, das das Wirken eben dieser Kraft im Menschen wieder aufhebt, indem es ihn dem Wahne verfallen läßt, als sei er berufen, statt die Forderungen zu erfüllen, die das Leben an ihn stellt, vielmehr dieses von sich aus neu und besser zu gestalten. Endlich der aus der Macht, die unsere sinnlichen Triebe und Begierden über uns gewonnen haben, entsprungene Drang nach schrankenloser Freiheit, der schließlich den Ernst des Lebens sogar grundsätzlich abweist und als alleiniges Gesetz das Recht der Willkür anerkennt. — Ich muß hier wieder näher auf die Einzelheiten der Darstellung Shakespeare's eingehen, schon weil die im Obigen aufgestellten Gedanken völlig neue, dann aber auch, weil sie nicht gerade dazu angethan sind, von unsren heutigen Interpreten des Dichters ohne Weiteres als auch nur berechtigt anerkannt zu werden.

Ich beginne mit seiner Darstellung der Ohnmacht, der das Gemüth den Menschen preisgiebt. Hier tritt zuerst Northumberland in den Vordergrund; wie haltlos und aller sittlichen

Kraft baar erſcheint gleich dieſer, und zwar ſchon da, wo mit der Nachricht von dem Tode ſeines Sohnes Percy die Forderung an ihn herantritt, ſich in die Lage zu finden, die dieſer Schickſalsſchlag ihm bereitet, und raſch entſchloſſen das Seinige zu thun, um die nun auch ihn perſönlich bedrohenden Gefahren noch abzuwenden. Trotzdem er dieſen Ausgang als möglich, ſogar als wahrſcheinlich vorausgeſehen und aus eignem freiem Entſchluß ſeine Zuſtimmung zu dem Unternehmen gegeben hat, ja, obwohl er das Scheitern deſſelben direct mit verſchuldet hat — denn er hat unter dem Vorwand einer Krankheit ſeinem Sohn die verſprochene Hülfe nicht geleiſtet —, will er nun doch die jeden Appell an eine höhere Inſtanz ausſchließende Entſcheidung durch den Gang der Dinge nicht anerkennen. Sein Gemüth lehnt ſich gegen die in dieſem ſich ankündigende Macht der Nothwendigkeit, gegen den Richterſpruch derſelben, auf und reißt ihn fort zu jenem furchtbaren Ausbruch, der gegen die ganze ſittliche Weltordnung gerichtet iſt. Und wenn er dann auch den Mahnungen ſeiner Freunde gegenüber, daß er ſich ſein Schickſal ſelbſt bereitet habe, verſtummt, er erreicht es doch nicht, ſein Gemüth zu unterwerfen, und dieſes zerſtört nun auch den letzten Reſt ſeiner ſittlichen Kraft. Er iſt ſich völlig klar darüber, daß nur der Anſchluß an den Erzbiſchof von York und deſſen Genoſſen ihn noch retten kann, ſeine Vernunft ſagt ihm, daß ſeine Lage dieſen ſich von ſelbſt bietenden Schritt gebieteriſch fordere; er hat auch den Entſchluß bereits gefaßt und ihn dem Erzbiſchof gemeldet, ſelbſt ſeine Ehre ſteht damit „zu Pfande“ — dennoch hat er nicht die Kraft, ihn zur Ausführung zu bringen, ſein Gemüth entſcheidet über ihn und dieſes, ſagt er ſelbſt, iſt „wie die Fluth zu ihrer Höh' geſchwellt, die Stillſtand macht, nach keiner Seite fließend.“ Aber nach welcher Seite hin ſie ſchon im nächſten Augenblick fließen wird, iſt nicht mehr zweifelhaft. Er „möchte gern“ zum Erzbiſchof ſtoßen; da aber das eine That wäre und jede That ſittliche Kraft fordert, die er nicht oder nicht mehr beſitzt, ſo ergeht es ihm, wie Hamlet, der auch, und zwar, obwohl

schließlich auch für ihn die „Ehre“ auf dem Spiele steht — Act 4, 4[1]) — nicht zum Handeln kommt. Er giebt den „tausend Gründen“ nach, die demjenigen, der nicht gelernt hat, sein Gemüth den Forderungen der Nothwendigkeit zu unterwerfen, sie in seinen Willen aufzunehmen, stets zur Beschwichtigung seines Gewissens zu Gebote stehen.

Noch einen Vertreter der Ohnmacht des Menschen über sein Gemüth und damit auch über das Leben stellt Shakespeare auf, — Lady Percy, deren ganze eigne Existenz einst in der ihres Gatten aufgegangen war, und die nun durch dessen ihr ganz unerwartet gekommenen Tod — hatte sie ihn doch bis dahin auch aus den gefährlichsten Kämpfen stets siegreich heimkehren sehen! — innerlich so vollständig gebrochen ist, daß gerade sie hier vorzugsweise sich bemüht, Northumberland zum Verzicht auf seinen Entschluß und zur Flucht nach Schottland zu bestimmen. Und zwar hält sie davon selbst die Rücksicht auf seine verpfändete Ehre nicht ab; im Gegentheil, sie erklärt es sogar für seine Pflicht, nachdem er ihrem Gatten, seinem Sohn, sein Wort gebrochen, es nun auch dem Erzbischof zu brechen. Sie kennt nur noch eine Rücksicht, die auf sich selber; sie will sich vor neuem Unglück bewahren, und diese Rücksicht — hier tritt uns noch eine neue Seite des Wirkens des Gemüths entgegen: es hebt, wo es erregt ist, auch die Klarheit des Geistes auf — diese Rücksicht also macht sie nun blind selbst für das Widersinnige des Raths, den sie ihm giebt, sich der Partei des Erzbischofs erst anzuschließen, „wenn diese dem Könige Boden abgewonnen hat.“ Sie sieht nicht, daß es für ihn Rettung nur giebt, wenn er jetzt eilt, „wie eine Ripp' aus Stahl, deren Stärke noch mehr zu stärken,“ und so wird sie nun in Gemeinschaft mit seiner Gattin, die sich ebenfalls allein von ihrem Ge-

[1]) Vergl. mein Buch Seite 562. Daß dies der Sinn des Monologs ist, den Shakespeare hier beim Anblick des Heeres Fortinbras' Hamlet in den Mund legt, ist all' den zahlreichen Kritikern des Dramas ganz entgangen.

müth leiten läßt, selbst zur Urheberin des neuen Leids, das sein späterer Untergang ihr bereitet.

Als nicht minder verhängnißvoll für die Herrschaft des Menschen über das Leben erweist sich in Shakespeares Darstellung das aus der Erkenntnißkraft seines Geistes geschöpfte hochgespannte Selbstbewußtsein desselben. Als Repräsentanten dieser zweiten Schranke des subjectiven Menschengeistes stellt der Dichter den Erzbischof von York und dessen Genossen auf, und man wird zugeben, daß sie in der That als vollberechtigt gelten dürfen, dieselbe zu vertreten. Es sind lauter geistreiche und hochgebildete Männer, die er uns in ihnen vorführt, ja, er erhebt drei von ihnen sogar zu Philosophen voll der tiefsten Einsicht, wenigstens ihrer eignen Meinung nach. Zuerst den Erzbischof selbst, den geistreichsten und höchstgebildeten von Allen. Er tritt uns durchweg als Psychologe und philosophischer Beobachter des Lebens entgegen, und zwar hat er vor Allem dem Volk in's Herz gesehen. Er hat klar erkannt — Act 1, 3 Schluß —, daß es des vor noch nicht langer Zeit von ihm selbst auf den Thron erhobenen Bolingbroke längst wieder satt ist. Eben diese ihm als völlig sicher geltende Erkenntniß, für die er deshalb Beweise, Thatsachen anzuführen garnicht einmal für nöthig hält, hat ihn bestimmt, seine Autorität dafür einzusetzen, daß man, was bis dahin noch keineswegs fest beschlossen war, unverweilt zum Aufstand schreite. Und ein tiefer Geist ist er ohne Frage. Dafür zeugt z. B. das an so manchen Ausspruch Goethe's anklingende Wort, das ihm der Dichter hier mitten in seiner Erregung über die Wandelbarkeit der „blöden Menge", auf die er mit tiefer Verachtung, vielmehr mit einem wahren Ekel blickt, in den Mund legt: „O Fluch,[1]) daß wir das

[1]) Nach Gildemeisters Uebersetzung. Wörtlich nach dem Original: O Fluch des menschlichen Denkens (accursed thoughts of men). Shakespeare hat es hier eben mit der Erkenntnißkraft des Menschen zu thun.

Geſtern und Morgen preiſen und das Heute läſtern!" Schade nur, daß er gar nicht merkt, wie er ſelbſt hier eben dieſem Fluch verfällt! Aber nicht nur dem Volk hat er in's Herz geſehen, er hat auch den Geiſt der Zeit, den ſeiner eigenen Gegenwart klar erkannt. „Wir ſind Alle krank," ſagt er — Act 4, 1 — zu Weſtmoreland, „und unſre Schwelgerei und wüſtes Leben hat in ein hitzig Fieber uns gebracht, das Aderlaß erfordert." Nun giebt er ſich zwar keineswegs für einen „Arzt" aus, aber er kommt doch „ein Weilchen wie der dräuende Krieg, um Ueppigkeit zu heilen, die an eignem Glücke krankt, und Verſtopfungen zu heben, die ſchon die Lebensadern hemmen." — Dann die beiden Andern durch ihre tiefe Einſicht beſonders hervortretenden unter dieſen Männern, Mowbray und Haſtings. Den Erſtgenannten ſtellt Shakeſpeare als eine Art Geſchichtsphiloſophen hin, der die Geſtaltung des öffentlichen Lebens Englands in ſeiner Zeit auf ihre Quelle in der Vergangenheit zurückführen zu können meint — Act 4, 1 —, den aber freilich Weſtmoreland ſofort durch für ſich ſelber ſprechende Thatſachen ad absurdum führt; den Letztgenannten, Haſtings, erhebt er ſogar zum Propheten, der die Zukunft Englands, „ſo lange dieſes noch Geſchlechter haben werde," kraft ſeiner Einſicht in den Entwickelungsgang der Dinge voraus zu beſtimmen unternimmt, dem es aber auch nicht beſſer ergeht, als ſeinem Freunde Mowbray; ihn belehrt Prinz Johann ſelber, dem Shakeſpeare, wie ſchon angedeutet — ſ. S. 62 — ſo jung er iſt, als Grundzug ſeines Charakters tiefen Ernſt leiht, er ſei „viel zu ſeicht, der Folgezeiten Boden zu ergründen."

Erſcheint ſonach das Selbſtbewußtſein zunächſt dieſer Beiden trotz der hohen Begabung ſowohl wie Bildung ihres Geiſtes ſchon in recht zweifelhaftem Lichte, ſo in noch viel zweifelhafterem — und das gilt dann von ihnen Allen — da, wo Shakeſpeare erſt durch Weſtmoreland und dann durch den Prinzen die Berechtigung ihres Unternehmens, die beſtehende Staatsordnung umzuſtürzen, beleuchtet. Wie es wenigſtens um die Erkenntnißkraft ihres Geiſtes ſteht, auf die ihr Selbſtbewußtſein ſich doch

gerade stützt, tritt hier klar zu Tage. Soviel sie auch von dem „Zustand dieser Zeiten" reden, den ja gerade sie in seinen letzten Ursachen klar erfaßt zu haben meinen: sie haben doch kein Verständniß für die Mahnungen, die aus ihm zu ihnen reden, sie haben sich als unfähig erwiesen, eben diese Zeiten „nach den Nothwendigkeiten auszulegen," die sie beherrschen. Sie haben nicht erkannt, daß der König selbst unter dem Zwange dieser „Nothwendigkeiten" stand, daß er also nicht handeln konnte, wie er wollte, obgleich er denn doch z. B. gerade Mowbray, den Sohn seines einstigen Todfeindes, Norfolk, gleich bei seiner Thronbesteigung in alle Herrlichkeiten seines Vaters hergestellt hat. Und ebenso wenig, wie sie erkannt haben, daß, „nicht der König, sondern die Zeit es ist, die ihnen Unrecht thut," haben sie auch nur eine Ahnung von der sittlichen Verantwortlichkeit, die ihre Lebensstellung und ihre Geltung bei den Menschen ihnen auferlegte. Sie gerade — das mußte ihnen ihre Erkenntnißkraft sagen, wenn ihnen ihr hochgeschwelltes Selbstbewußtsein überhaupt gestattete, sie zu Worte kommen zu lassen — sie gerade durften sich nicht mit der schweren Schuld beladen, „verdammten Aufruhr" zu erregen; sie durften nicht, wie sie es thun, „die garstige Gestalt gemeiner blutiger Empörung mit ihren lichten Ehren schmücken." Natürlich trifft dieser Vorhalt, den Shakespeare Westmoreland all den „edlen Lords" machen läßt, den Erzbischof noch mit besonderer Schwere, und in der That — welch' schreiender Widerspruch, daß gerade er sein Vaterland in einen Bürgerkrieg hineinstürzt, wenn man mit Westmoreland die ihm durch seine Lebensstellung auferlegte Friedensmission und seine ganze im „Bürgerfrieden" wurzelnde persönliche wie geistige Existenz in's Auge faßt oder gar mit dem Prinzen Johann die Pflichten seines heiligen Amtes als Vermittler zwischen Gott und Menschen sich vergegenwärtigt, der sicher nicht berufen war, die Unterthanen des Königs „wider seinen und des Himmels Frieden zu Hauf' zu hetzen." Auch hier, sieht man, läßt Shakespeare das Leben mit Mahnungen an den Menschen herantreten, hier mit solchen, die sich an sein sittliches

Bewußtſein wenden, ihn zur Selbſterkenntniß erwecken wollen.

Damit ſtehen wir nun vor dem Grundgedanken ſeiner Darſtellung hier. Was er uns an dieſen Vertretern des aus der Erkenntnißkraft des ſubjectiven Geiſtes entſprungnen hochgeſchwellten Selbſtbewußtſeins des Menſchen vor Augen ſtellt, das iſt als nächſte directe Conſequenz deſſelben der geiſtige Hochmuth, als weitere, durch dieſe erſte vermittelte die vollſtändige geiſtige Befangenheit, der es ihn gerade dann am ſicherſten verfallen läßt, wenn er ſich nicht ganz mit Unrecht ſagen kann, daß er jene Kraft des Geiſtes in einem mehr als gewöhnlichen Maß beſitze. Aus dieſer, bis zu völliger Blindheit ſich ſteigernden geiſtigen Befangenheit leitet der Dichter ſchon die Verblendung des Erzbiſchofs und der Seinen über die „Nothwendigkeit der Zeiten" ebenſo wie ihr Nichterkennen ihrer eignen ſittlichen Verantwortlichkeit, damit aber dann auch ihre Auflehnung gegen die beſtehende Staatsordnung und endlich auch den Ausgang ihres Unternehmens, alſo das Schickſal ab, das ſie trifft und das er eben deshalb nicht einmal zu einem tragiſchen geſtaltet.

Wenn ſie den Beſchluß faſſen, „ein Reich niederzureißen, um ein andres aufzurichten," wie Lord Bardolph ſagt, ſo laſſen ſie ſich dabei allerdings auch von ihrer Ueberzeugung leiten, daß das parteiiſche Regiment des Königs gerade auf ihren Ehren mit beſonders ſchwerem Drucke laſte: ſie wollen dieſen Druck von ſich abſchütteln und zugleich die Gefahren von ſich abwenden, mit denen ſie ſich durch daſſelbe auch weiterhin noch bedroht glauben. Was ſie aber von innen heraus und unwiderſtehlich vorwärts treibt, das iſt der Wahn, den ihr geiſtiger Hochmuth in ihnen erzeugt hat, daß ſie die Quelle des Drucks, der auf ihnen wie auf dem ganzen Lande liegt, gefunden, daß ſie mit dem tief eindringenden Blick ihres Geiſtes erkannt haben, ſie liege in dem „Zuſtand dieſer Zeiten," wie Mowbray, oder in dem „hitzigen Fieber, in das Schwelgerei und wüſtes Leben ſie Alle geworfen" habe, wie der Erzbiſchof ſagt. Sie ſind eben

doch, trotz der bescheidnen Ableugnung dieses Letzteren, „Aerzte," die sich berufen fühlen, die Schäden der Zeit zu heilen; sie sind nach Hastings' Ausdruck „Unterthanen der Zeit,"[1]) die sie „vorwärtsgehen heißt," d. h. Diener, Werkzeuge derselben — kurz, sie sind vermöge der Erkenntnißkraft ihres Geistes, die sie befähigt hat, die Forderungen der Zeit, deren „Nothwendigkeiten," zu begreifen, berechtigt und berufen, sich zu Weltverbesserern aufzuwerfen. Deshalb — denn die Zeit kann eben nur durch einen „Aderlaß" geheilt werden — greifen sie zum Kriege.

Noch eine andere Wirkung, die dann auch ihrerseits wieder ihre Verblendung nothwendig steigern mußte, hat ihr geistiger Hochmuth in ihnen erzeugt; wie er schon das Bewußtsein ihrer sittlichen Verantwortlichkeit in ihnen ertödtet hat, so dann auch allen sittlichen Ernst überhaupt, ja, alle Hingebungsfähigkeit, selbst für ihre eigne Sache. Dafür, daß ihnen diese als eine heilige gilt, sucht man in Shakespeare's Darstellung hier vergeblich nach irgend welchem Anzeichen; im Gegentheil, ihr zufolge wagen sie nicht einmal, sich offen zu ihrer Sache zu bekennen; sie leugnen, daß ihr bewaffnetes Erscheinen des „Friedens Bruch, noch des Geringsten, was dazu gehört, bedeute;" ja, sie verdammen ihr ganzes Unternehmen auch noch selber, indem sie ihre Waffen „garstige," ihren Aufstand selbst als eine „mißgeschaffne Form" bezeichnen, in die „der Zeit Verwirrung" sie „hineingezwängt" habe. Und nun ihr Handeln im Dienste ihrer Sache. Wie unfähig, über ihre subjective Auffassung hinauszukommen, zugleich aber auch, wie leichtfertig zeigen sie sich schon da — Act 1, 3 —, wo es sich um die Frage handelt, ob sie es überhaupt „bei ihren Mitteln" wagen sollen, „der Macht des Königs in's Gesicht zu sehen." Da muß ihnen der von Shakespeare mit bewunderungswürdig tiefem Verständniß zum Realpolitiker erhobene

[1]) Im Original: We are time's subjects. Alexander Schmidt erklärt in seinem, sonst auch mir meist maßgebenden Shakespeare-Lexikon subject hier durch exposed to, liable to. Ich bekenne, daß mir diese Erklärung unverständlich ist.

Lord Bardolph erſt klar machen, daß man „bei Entwürfen von ſo blut'gem Antlitz" nicht, wie Percy es gethan, der hier ſo auch noch eine ſcharfe Kritik erfährt, „Erwartung, Anſchein, Muthmaßung unſicherer Hülfe," wie die Northumberland's, auf die Haſtings hinweiſt, nicht „Hoffnung und Wahrſcheinlichkeit" in Anſchlag bringen, ſondern nur mit Thatſachen rechnen dürfe. Es gelingt Lord Bardolph auch, ihnen das klar zu machen, und ſie wollen nun auch wirklich danach handeln; den entſcheidenden Beſchluß aber, ihr Unternehmen auszuführen, faſſen ſie dann doch auf Grund einerſeits einer ganz unſicheren Berechnung der Macht, die der König gegen ſie verfügbar hat, und andrerſeits jener rein ſubjectiven Auffaſſung des Erzbiſchofs, daß das Volk ſeines einſtigen Lieblings, Bolingbroke, längſt wieder ſatt ſei.

Dann ihr Verhalten, als ſie den Aufſtand nun wirklich erhoben haben und bewaffnet im Felde ſtehen. Daß ſie damit die Brücke zwiſchen ſich und dem König ein für alle Mal abgebrochen haben, iſt ſelbſtverſtändlich; und ſie vor Allen mit ihrem geiſtigen Tiefblick mußten das erkannt und es ſich längſt ſelbſt geſagt haben. Gleichwohl laſſen ſie ſich ſofort bereit finden, auf Unterhandlungen mit dem Stellvertreter deſſelben einzugehen — zu keinem anderen Zweck, als dem: eine Wiederausſöhnung mit ihm herbeizuführen. Allerdings ſtellen ſie dann ihrerſeits Bedingungen für dieſelbe auf, durch deren Gewährung ſie alle ihre Beſchwerden abgeſtellt, alle ihre Wünſche und Forderungen erfüllt ſehen würden. Welche, natürlich wieder allein aus ihrem geiſtigen Hochmuth erklärliche Verblendung aber, daß ſie einen ſolchen Ausgang ihrer auf den Umſturz der ganzen beſtehenden Staatsordnung gerichteten Rebellion, deren tiefe ſittliche Verwerflichkeit ihnen eben noch nicht nur Weſtmoreland, ſondern auch Prinz Johann, Letzterer noch dazu unter dem ausdrücklichen Hinweis auf den heiligen Charakter der Würde des Königs als Stellvertreter Gottes, ſo ernſt vorgehalten hatten, — daß ſie, ſage ich, einen ſolchen Ausgang ihrer offnen Rebellion überhaupt für möglich halten! welch' neuer Beweis für das ihnen

gänzlich fehlende Bewußtsein der Schuld, die sie auf sich geladen haben, tritt uns in dieser ihrer Verblendung entgegen! Und wie völlig befangen in sich selber, in ihrer subjectiven Auffassung, dazu wie baar alles Ernstes erscheinen sie dann wieder bei den Verhandlungen selbst! Da erachten sie es nicht einmal für nöthig, sich irgend welche reale Bürgschaft für die Erfüllung der von ihnen aufgestellten Bedingungen zu sichern; vielmehr begnügen sie sich mit der bloßen noch dazu ganz allgemein gehaltenen mündlichen Versicherung des Prinzen, er billige und genehmige sie alle, sowie damit, daß er sein Wort für die Abstellung ihrer Klagen einsetzt! Wie leichtfertig und verblendet endlich zeigen sie sich, indem sie sich selbst der Möglichkeit des Widerstands berauben und ihr Heer entlassen, ehe sie noch sicher sind, daß auch das ihres Gegners heimgeschickt ist! In der That! das Urtheil, das der Dichter hier am Schluß dem Prinzen Johann über alle diese weisen und geistreichen Männer in den Mund legt: „Einfältig wart Ihr, als Ihr Krieg begannt, dumm hergelockt und albern heimgesandt," ist vollauf berechtigt und daß dieses Urtheil die Nichtigkeitserklärung des aus der Erkenntnißkraft des subjectiven Geistes geschöpften Selbstbewußtseins des Menschen in sich schließt und nach der Intention des Dichters auch in sich schließen soll, daran kann ja nach seiner Darstellung hier kein Zweifel sein. Läßt er doch eben aus diesem Selbstbewußtsein den geistigen Hochmuth entspringen, der sie dem Verderben überliefert, indem er das Wirken der Erkenntnißkraft in ihnen vollständig aufhebt, ja, diese geistige Macht des Menschen, die ihm den Sieg im Kampfe mit dem Leben sichern sollte, zum Werkzeug seiner Niederlage in demselben umwandelt. — Es mag hier noch daran erinnert werden, daß Shakespeare schon in einem, aus einer etwas früheren Zeit stammenden Lustspiele, „Verlorne Liebesmüh", ein strenges Gericht hält über den geistigen Hochmuth, und zwar führt er uns denselben dort in all seinen mannigfaltigen Gestalten und in den Verirrungen vor Augen, denen er den Menschen auf dem spezifisch geistigen Gebiete

zuführt, auf dem des Strebens nach wiſſenſchaftlicher Erkenntniß, nach Erkenntniß der Wahrheit. Dort wie hier aber läßt er ihn ſcheitern an dem Mangel des ſittlichen Ernſtes, den eben er in den Menſchen ertödtet hat.[1])

Endlich die Ohnmacht, zu der der Menſch im Kampfe mit dem Leben verurtheilt iſt, wenn er, ein Mal zum Sclaven der Triebe und Begierden ſeiner ſinnlichen Natur geworden, ſich nun in deren Dienſte von dem Drang nach ſchrankenloſer Freiheit leiten läßt. — Daß der eigentliche und Hauptrepräſentant dieſes Dranges in unſrem Stück Falſtaff iſt, brauche ich nicht erſt zu ſagen. Aber wie ganz anders — die Interpreten des Dichters haben auch das wieder vollſtändig überſehen — erſcheint er nun in dieſem Theil des Cyclus, als in dem vorausgehenden! Dort ſteht er, wie wir geſehen haben, bei aller ſeiner Liederlichkeit immer noch unter der Macht des inſtinctiven idealen Dranges des menſchlichen Geiſtes, er ſtrebt doch nach dem ſchönen Schein, eben dem Schein des Ideals, er bemüht ſich immer wieder dieſen Schein um ſich zu breiten und allen Schmutz und alles Gemeine an ihm mit demſelben zu verhüllen, ja, zu adeln. Dazu treibt ihn dort das in ihm noch ſehr lebendige Bedürfniß, die gute Meinung der Menſchen für ſich zu haben, und dazu bedient er ſich ſeiner ſtets ſicher bewährten Geiſtesfreiheit und geiſtigen Beweglichkeit. Hier dagegen iſt er zum reinen Realiſten geworden, deſſen ganzes Trachten darauf gerichtet iſt, die Welt und ſeine Stellung in ihr für ſich und ſeine Lüſte und Begierden auszubeuten. „Ihr redet wie Einer, der Macht hat, Uebles zu thun," ruft ihm ſchon Act 2, 1 der Oberrichter zu, als Falſtaff, „weil er in eiligen Geſchäften für den König iſt," Befreiung von den Gerichtsdienern fordert, die Frau Hurtig ihm auf den Hals geſchickt hat. Er hat es eben durch ſeine Heldenthat bei Shrewsbury zu was gebracht in der Welt und ſich bis dahin in ſeiner Stellung behauptet. Was Wunder alſo,

[1]) Vergl. mein Buch S. 329—346.

daß er hier nun auch tief durchdrungen ist von seiner eignen Gescheidtheit und praktischen Lebensweisheit. In der That hat er gar nicht übel Lust, wie der Erzbischof und dessen Freunde, allerdings in seiner Weise den Weltverbesserer zu spielen; er möchte seine Lebensanschauung, insbesondere die von ihm entdeckte und durch lange eigne Erfahrung immer neu bestätigte Wahrheit von der Heilsamkeit des Sects, der Menschheit, namentlich der Jugend, als neues Evangelium predigen. Keineswegs aber ist mit dieser Wahrheit die Lebensphilosophie, die er sich gebildet hat, schon erschöpft; sie kennt schon den Darwin'schen „Kampf um's Dasein;" ihr Grundgedanke tritt in dem Satz zu Tage, mit dem er sich das Recht vindicirt, sich aus seinem alten Freund, dem Friedensrichter und wohl situirten Gutsbesitzer Schaal, natürlich zu seinem Privatgebrauch, einen „doppelten Stein der Weisen" zu machen. „Wenn der junge Gründling ein Köder für den alten Hecht ist," sagt er, „so sehe ich nach dem Naturrecht keinen Grund, warum ich nicht nach ihm schnappen sollte." Daß er hiernach alle Warnungen und Mahnungen, die ihm die längst und empfindlich genug an ihn herantretenden Folgen seines liederlichen Lebens, die ihm ferner doch noch hin und wieder — nicht sein Gewissen, wohl aber seine Vernunft, und die ihm endlich wohlmeinende Menschen, wie der Oberrichter, zurufen, ebenso unbeachtet läßt, wie der Erzbischof und die Seinigen die aus den „Nothwendigkeiten dieser Zeiten" und aus ihrer Lebensstellung zu ihnen redenden, Northumberland die seiner Vernunft und seiner Ehre, versteht sich von selbst. Ja, er läßt sie nicht nur unbeachtet, sondern er hört sie nicht einmal, oder vielmehr: er will sie garnicht hören, er stellt sich recht absichtlich taub und sagt dann von sich selber, er leide an der Krankheit des „Nicht-Aufhorchens," an dem Uebel des „Nicht-Aufmerkens." Aber wie bewährt sich nun in ihm der Drang nach schrankenloser Freiheit, die Willkür, zu der dieser Drang des subjectiven Menschengeistes sich in ihm entwickelt hat, als Führerin im Kampfe mit dem Leben? Wohin führt sie ihn? Nicht nur, daß sie ihn, selbst noch in einem Alter, wo die Natur in ihm

längſt erſchöpft iſt, zum Sclaven ſeiner Lüſte und Begierden macht; nicht nur, daß ihn in Folge deſſen ein Heer von Krankheiten heimſucht: er bleibt auch ſein Lebelang all den kleinen Miſeren des Lebens, wie der „Auszehrung ſeines Geldbeutels," für die er kein Mittel weiß, ja, zur Strafe für die gewiſſenloſe Führung und Ausbeutung ſeines Amtes, ſelbſt ſehr ernſten Gefahren preisgegeben. Er iſt, ſo tief er auch davon durchdrungen iſt, daß „ein guter Kopf Alles zu benutzen und zum Vortheil zu kehren weiß," doch niemals ſicher, Herr ſeines Schickſals zu bleiben, und endlich leidet ſein Lebensſchiff in der That vollſtändig und unrettbar Schiffbruch; es ſcheitert gerade in dem Augenblick, wo er es durch ein Meiſterſtück feinſter pſychologiſcher Berechnung, durch die auf's Schlaueſte calculirte Verwerthung ſeiner, wie er meint, untrüglichen Kenntniß des jungen Königs, für alle Zeit ſicher in den Hafen zu bringen hoffte.

Wie klar durch dieſe ganze Darſtellung der Ohnmacht des allein auf ſich geſtellten Menſchengeiſtes im Kampfe mit dem Leben die Intention des Dichters durchblickt, die Unterwerfung desſelben unter die dieſes beherrſchende Nothwendigkeit, ſein Eingehen in die Schranken, die der hinter ihr ſtehende objective Gottesgeiſt ihm ſetzt, als eine Forderung ſeines eignen Weſens heraustreten zu laſſen, und wie faſt greifbar er auf der andern Seite dieſe Forderung als eine in immer anderer Form an den Einzelnen herantretende Mahnung dieſes Geiſtes, alſo Gottes ſelber, hinſtellt, ihr Folge zu leiſten, das bedarf wohl keiner weiteren Darlegung. Und nun überblicke man ein Mal den Entwickelungsgang, durch den er einerſeits den König, andrerſeits den Prinzen Heinrich hier hindurchführt, und man wird auch über die Stellung, die unſer Stück in dem Ganzen des Cyclus einnimmt, alſo über die Bedeutung deſſelben für den in dieſem dargeſtellten Prozeß der Wiedererhebung der Menſchheit von ihrem zweiten Sündenfall nicht lange mehr in Zweifel ſein.

Ich beginne mit König Heinrich. Ihm legt Shakeſpeare — Act 3, 1 — jene ſchmerzliche Klage über das dem Menſchen verſchloßne „Buch des Schickſals," über die unberechenbaren

„Umwälzungen der Zeiten" und die durch Nichts aufzuhaltenden zerstörenden Wirkungen der entfesselten Elemente, endlich aber auch über die Täuschungen, die das Leben dem Menschen bereitet, in den Mund — sicher ein Beweis, daß er ihm volles Bewußtsein über die Ohnmacht des Menschengeistes leihen wollte. Und wie tief läßt er ihn dieselbe empfinden! „O säh' man das," läßt er ihn sagen, „der frohste Jüngling, übersäh' er seinen Lebensweg, welche Gefahren er zu überstehen, welche Widerwärtigkeiten er zu erdulden hat, er schlöß' das Buch und stürbe." Was ihm diese Klage hier auf die Lippen legt, ist bekanntlich die Täuschung, die ihm das Leben durch den Verrath Northumberland's bereitet hat, der „seinem Herzen einst der Nächste war und wie ein Bruder sich für ihn erschöpfte" und den er jetzt als seinen Feind bekämpfen muß. Aber wie er schon von Anfang an keineswegs so ganz unter der Herrschaft seines subjectiven Empfindens stand, daß allein seine persönlichen Erlebnisse ihn zu der Erkenntniß der Ohnmacht des Menschen dem Leben gegenüber geführt hätten, so bewährt nun auch gerade er nach Shakespeare's Darstellung die Kraft, selbst diese schwere Täuschung zu überwinden. So wie er sich klar darüber geworden ist, daß der Verrath Northumberland's nichts Andres sei als das nothwendige Erzeugniß seiner von Haus aus auf Falschheit angelegten Natur, ist er auch — zwar nicht über seinen Schmerz, wohl aber über die Wirkung, die derselbe auf ihn übte, hinaus. Mit den Worten: „Sind diese Dinge denn Nothwendigkeiten, bestehen wir sie auch wie Nothwendigkeiten," hat er die Kraft zu energischem Handeln wiedergewonnen — wieder ein sich der Beachtung förmlich aufdrängender Anklang an den Hamlet, dessen Held sich zu dieser Erkenntniß eben nicht durchringt und der deshalb auch die Kraft zum Handeln, die er nach seinen Erlebnissen aus ihr allein noch schöpfen konnte, nicht gewinnt. Ja, merkwürdig genug! Man wird kaum zwei, in schärferem Gegensatz zu einander stehende Charaktere aufstellen können, als den König Heinrich IV. unsres Stücks und Hamlet. Der eine der ausgeprägteste

Realiſt — nicht nur in den ganz auf dem realen Boden liegenden Zielen, die er ſich ſteckt, ſondern ebenſo auch in den Wegen, die er einſchlägt, um ſie zu erreichen und in ſeiner ganzen Welt- und Lebensanſchauung. Der Andre der nicht minder ſcharf ausgeprägte Idealiſt, der nicht nur ſeine ganze innere Befriedigung in der idealen Sphäre ſucht und äußre Zwecke überhaupt nicht kennt, ſondern der auch, als ihm die innerhalb der realen Welt liegende Aufgabe der Rache für ſeinen ermordeten Vater geſtellt und nachdem ſein „edler Geiſt" durch ſeine Verzweiflung an der Macht des Idealen über den Menſchen ſchon „zerſtört" iſt, dem trotzdem noch inſtinctiv in ihm wirkenden idealen Drange folgend, ſich den Weg zur Löſung ſeiner Aufgabe durch einen Appell eben an dieſe Macht zu bahnen, der ſich Klarheit über denſelben dadurch zu ſchaffen ſucht, daß er das Gewiſſen der Schuldigen weckt, und der ſich auch zu dieſem Zweck noch wieder der der Welt des Ideals angehörigen Kunſt als Mittel bedient.[1]) Merkwürdig genug, ſage ich, daß gerade an dem Verhalten eines Charakters wie König Heinrich in dem Kampfe mit dem Leben die innige Beziehung unſres Stücks zum Hamlet am klarſten hervortritt. Und doch: was Andres iſt es, das dieſes Werk des Dichters zu dem, wenigſtens für den germaniſchen Menſchen, erſchütterndſten von allen ſeinen Werken macht, als daß es als die letzte Quelle der Zerſtörung, der der edle Geiſt des Helden deſſelben durch das Erleben des Widerſpruchs zwiſchen Ideal und Wirklichkeit zugeführt wird, die dem ſubjectiven Menſchengeiſt, als deſſen Repräſentanten es ihn von Anfang an hinſtellt, ſich aufdrängende Erkenntniß ſeiner

[1]) Vergl. meine oben ſchon citirte Abhandlung über den Hamlet in meinem Buch, wo übrigens zu meinem Bedauern der hier erwähnte Zug, daß Hamlet in ſeinem tiefſten Innern der Verzweiflung am Menſchen noch keineswegs ganz anheimgefallen iſt, noch nicht hervorgehoben iſt. Auch dieſer Zug legt noch Zeugniß dafür ab, „daß die Herrſchaft des ſittlichen Geiſtes im Leben wie im eignen Buſen des Menſchen nicht eine leere Illuſion iſt, wie Hamlet glaubte." S. S. 530 ff.

Nichtigkeit und als deren Wirkung den Bruch des menſchlichen Bewußtſeins aufweiſt? Und deſſen Veranſchaulichung bildet nun auch das eigentliche Ziel ſeiner Darſtellung in unſrem Drama und insbeſondre wieder der des letzten Stadiums des Lebensganges König Heinrich's IV. ſelber. Wenn ſich bei dem Idealiſten Hamlet der Bruch des Bewußtſeins an die Erkenntniß der Sündhaftigkeit des Menſchen, der Ohnmacht des ſittlichen Geiſtes über ihn und ſeiner Unfreiheit knüpft, ſo bei dem Realiſten Heinrich IV. an die ſeiner Ohnmacht, ſelbſt dem mit dem klarſten Bewußtſein erfaßten und mit der höchſten Selbſtverleugnung durchgeführten Streben im Dienſte der Allen gemeinſamen großen Intereſſen des Staates, der realen Welt alſo, ſichre Bürgſchaften eines dauernden Erfolgs zu ſchaffen.

Ich habe oben den König in dieſem letzten Stadium ſeines Lebensganges „den Büßer auf dem Thron" genannt und darauf hingewieſen, daß ſeine Buße nicht in frommen Werken, ſondern in der Hingebung an die ſchweren Pflichten ſeines hohen Amts beſteht, daß aber auch die Hingebung an ſie, ſo treu und ſelbſtverleugnend dieſelbe iſt, ihn nicht vor den ſchmerzlichſten Seelenkämpfen zu bewahren vermag. In der That gelangt er vor ſeiner Sterbeſtunde nicht zu vollem innerem Frieden. Nun iſt es ja keine Frage, daß das Bewußtſein ſeiner Schuld, die, wie ſeine ſelbſt durch ſeine treue Pflichterfüllung nicht ausgelöſchte Sehnſucht nach dem heiligen Land beweiſt, noch immer in ihm lebt, großen Antheil an den Seelenkämpfen hat, die ihn den innren Frieden nicht empfinden laſſen. Die letzte Quelle derſelben aber liegt in ſeiner Erkenntniß der Ohnmacht des Menſchen, ſelbſt den berechtigten, ja — vom ſittlichen Standpunkt aus — nothwendigen Forderungen, die er an das Leben ſtellt, ſolchen, die nicht in der Bedürftigkeit ſeines Gemüths, ſondern in dem ihm durch ſeine Lebensſtellung auferlegten Pflichten ihren Urſprung haben, die Erfüllung zu ſichern. — Daß der König die Kraft hat, über die Nichtbefriedigung ſeiner, wenn auch noch ſo warm und tief empfundenen ſubjectiven Wünſche hinauszukommen,

haben wir gesehen, die Täuschung, die das Leben ihm durch den Verrath Northumberland's bereitet, überwindet er von innen heraus. Nicht so den Schmerz über die „Wildheit" seines Sohnes Heinrich, hier versagt seine, sonst nach allen Seiten hin sich siegreich bewährende sittliche Kraft. Denn dieser „Gram, reicht über seine Todesstunde noch hinaus, sein Herz weint Blut," wenn er sich vergegenwärtigt, wie durch seines Sohnes Zügellosigkeit sein ganzes unter den schwersten Kämpfen und mit der größten Selbstverleugnung aufgerichtetes Lebenswerk wieder in Frage gestellt ist, sie zwingt ihm die Ueberzeugung auf, daß nach seinem Tode „der gezähmten Frechheit des Zwanges Maulkorb" wieder abgenommen werden und statt des Gesetzes, auf das er den Staat begründet hat, wieder „das wilde Thier," die Willkür herrschen werde.

Noch nach einer andern Seite hin zeigt Shakespeare hier die Ohnmacht des subjectiven Menschengeistes. Daß die Täuschungen des Lebens einerseits zwar, und vorzugsweise, in dem Charakter des Lebens selbst, andrerseits aber auch darin ihre Quelle haben, daß das Gemüth des Menschen wie da, wo es ihn verführt, selbst wider seine bessere Einsicht noch an die Erfüllung seiner Hoffnungen und Wünsche zu glauben, so auch wo es ihn in der tiefsten Erregtheit drängt, Gefahren von sich abzuwenden, die Klarheit des Geistes aufhebt, hat er uns schon in Northumberland und Lady Percy gezeigt. Hier weist er nun dieses nämliche Wirken an einer gerade entgegengesetzten Lebensäußerung desselben auf. König Heinrich verfällt der Täuschung über den wahren Charakter seines Sohnes, weil sein verdüstertes Gemüth, nachdem es erst die schlimmsten Befürchtungen in ihm erregt hat, es ihm dann auch unmöglich macht, die Nichtberechtigung derselben zu erkennen. Selbst sein nächster Berather, Warwick, dessen erprobte tiefe Menschenkenntniß ihn kaum erst über Northumberland's Verrath hinausgehoben hat, vermag sein Urtheil über seinen Sohn nicht zu erschüttern; er weist es ab, sich noch irgendwelcher Illusion über ihn hinzugeben. Wie tief begründet auch dieses Wirken des

Gemüths im Menſchen iſt, braucht ja nicht erſt geſagt zu werden. Der Dichter aber erreicht nun durch die Darſtellung deſſelben ein doppeltes: er überzeugt uns ein Mal von der vollen Hingegebenheit des Königs an ſeine, jede Rückſicht auf ſein eignes perſönliches Intereſſe ausſchließende hohe Auffaſſung ſeiner Lebensaufgabe als Haupt des Staates, dann aber hat er ſich nun eben damit auch erſt die Möglichkeit geſchaffen, uns gerade an dieſem Haupthelden ſeines Dramas, der alle die aus ſeiner Uſurpation entſprungnen äußern Kämpfe mit ebenſo großer Umſicht wie Energie ſiegreich beſtanden hat, einerſeits die ganze Ohnmacht des ſubjectiven Menſchengeiſtes dem Leben gegenüber und andrerſeits die ganze furchtbare Bedeutung des Bruches des Bewußtſeins zu veranſchaulichen, den das Erleben dieſer Ohnmacht im Menſchen hervorruft. Die Schilderung dieſes Bruchs des menſchlichen Bewußtſeins im König iſt es, die ſchon ſeiner Anrede an ſeine Söhne Humphrey und Clarence, dann aber vor Allem dem furchtbaren Verdammungsurtheil, das er über den Urheber dieſes ſchwerſten aller ſeiner Erlebniſſe, den Prinzen Heinrich ausſpricht, ihre ſo tief ergreifende Macht giebt. Nicht minder ergreifend aber geſtaltet ſich dann auch, eben weil dieſe Schilderung vorausgegangen iſt, die der Wirkung, die die endlich durchbrechende Erkenntniß des wahren Weſens ſeines Sohnes auf ihn übt. Noch einmal bereitet ihm das Leben eine Täuſchung: hier aber iſt ſie nun eine beglückende; ſie heilt den Bruch ſeines Bewußtſeins und ſchenkt ihm zugleich den vollen innern Frieden. In der That ſchenkt ſie, oder ſchenkt vielmehr Gott ſelbſt, der als der eigentliche Lenker des Lebens auch ſie herbeigeführt hat, ihm dieſen Frieden; denn daß er ihn nicht durch eigne Macht, durch die ſeines Geiſtes, gewinnt, iſt ja klar — dieſe wird auch hier wieder negirt. — Und nicht minder klar tritt es heraus, daß der Dichter Gott ſelbſt als den Spender dieſes Geſchenks vor Augen gehabt hat. Liegt doch in dem an ein Wunder grenzenden Zufall, daß das Zimmer, in dem der Tod dem Könige zum erſten Male nahe getreten iſt, den Namen Jeruſalem führt, faſt ausdrücklich ausgeſprochen, daß

Gott hier seine Hand im Spiele hat, daß er ihm durch diesen „Zufall" die Vergebung seiner alten schweren Schuld ankündigen wollte. „Gelobt sei Gott!" ruft der König aus, als er den Namen gehört hat, und befiehlt, ihn in jenes Zimmer zurückzuschaffen, wo er dann ruhig stirbt — Beweis genug, daß wenn er auch mit der von ihm so lange schon erstrebten Fahrt in's heilige Land nach seinem eignen Geständniß auch politische Zwecke verfolgte, doch hinter ihnen immer noch als das Entscheidende die Sehnsucht stand, durch diese Fahrt seine Schuld zu sühnen. Vor allem aber: er stirbt in der vollen Gewißheit seiner Wiederversöhnung mit Gott.

Ich wende mich zum Prinzen Heinrich. Auch hier tritt uns als das Grundmotiv des Entwicklungsganges, durch den der Dichter ihn hindurchführt, der Bruch des Bewußtseins entgegen, hier aber in Gestalt des inneren Zerfalls des Menschen mit sich selber. Er ist durch den Widerspruch zwischen dem zügellosen äußern Leben, dem er sich nach der ersten glänzenden Bethätigung seines wahren Wesens wieder hingegeben hat, und den Forderungen seines Innern, dem in ihm zu vollem Durchbruch gekommenen Bewußtsein der hohen Pflichten seines fürstlichen Berufs, diesem Zerfall zugeführt worden, und da sieht nun auch er sich der Macht der das Leben beherrschenden Nothwendigkeit gegenüber. Er möchte sich dem Widerspruch gern entreißen, aber er vermag es nicht: er steht vor den Folgen seines eignen Thuns, vor den Vorurtheilen, die er gegen sich erregt hat. Nicht einmal, daß es ihm Ernst sei mit seinem tiefen Schmerz über die Krankheit seines Vaters, würde man ihm glauben, wie viel mehr würde man ihn für einen Heuchler halten, wenn er jetzt plötzlich ganz umkehren wollte von seinem bisherigen Wege! Wie schmerzlich er diese Lage empfindet, das zeigt schon die melancholische Stimmung, die ihn bei seinem ersten Auftreten in unsrem Stück — Act 2, 2 — erfüllt, und wie tiefer Ernst prägt sich in den Worten aus, mit denen er hier dann die witzelnde Unterhaltung mit Poins plötzlich abbricht: „So treiben wir Possen mit der

Zeit und die Geister der Weisen sitzen in den Wolken und spotten unser!" Allerdings begiebt er sich dann doch noch wieder nach Eastcheap in den „Eberskopf," wo „der alte Eber," Falstaff, sich eben wieder „auf dem alten Koben mästet," ja, er entschließt sich sogar, um Falstaff unerkannt in seinen wahren Farben zu sehen, zu der „niedrigen Verwandlung" in einen Kellner, und wirklich sehen wir ihn hier — Act 2, 4 — nun noch ein Mal so ziemlich in der alten Weise mit seinem jetzt geradezu verächtlich gewordenen liederlichen Cumpan verkehren. Als aber dann mit Peto's Botschaft die Mahnung an die schwere Gefahr, mit der eben jetzt Northumberland und der Erzbischof von York den Thron seines Vaters und damit auch seine ganze eigne Stellung bedrohen, an ihn herantritt, da bricht der Ernst in ihm durch und mit den Worten: „beim Himmel, ich fühl' mich tadelnswerth, so müssig zu entweihn die edle Zeit," rafft er sich auf und reißt sich los und damit hat er dann für immer, wie von Falstaff, so von seinem leichtfertigen Treiben selbst Abschied genommen.

So endet bei ihm der Kampf zwischen dem subjectiven Menschengeist und dem objectiven Gottesgeist, der uns hier zum ersten Mal, wie als die letzte treibende Macht des äußern Lebens, so auch als die des Inneren des Menschen entgegentritt. In Prinz Heinrich erscheint derselbe in der That nach der Darstellung des Dichters von Anfang an als die eigentlich entscheidende Macht. Denn wenn er auch das „lose Wesen" ursprünglich keineswegs willkürlich oder zu einem äußern Zweck angenommen hat, sei es nun um, wie in dem vorausliegenden Stück, später dann „um so mehr bewundert zu werden", oder um, wie nach Warwick's Ueberzeugung in dem unsrigen, „seine Spießgesellen zu studiren"; wenn ihn vielmehr seine, in seiner Persönlichkeit begründeten subjectiven Neigungen bestimmten, den eigentlichen Kern seines Wesens hinter der Maske der Leichtfertigkeit zu verbergen: stehen bleibt darum doch, daß es für ihn eines eigentlichen Kampfes garnicht bedurfte, um über alles bloß Subjective an ihm hinauszukommen; ihn drängte es von innen

heraus zur Unterordnung unter den objectiven Geist. Und wie vollständig diese sich nun schon hier in ihm vollzogen hat, dafür liefert uns seine Haltung in der großen Scene am Sterbelager seines Vaters den sprechendsten Beweis. Wie völlig unverdient ist das furchtbare Verdammungsurtheil, das diesem von seinem, wenn auch noch so edlen, doch rein subjectiven Schmerz über die ihm als unabwendbar geltende Vernichtung seines ganzen Lebenswerkes eingegeben ist, und das er in den schärfsten Worten über ihn ausspricht! Und wie demüthig läßt der Prinz dies schwere Unrecht über sich ergehen! Wo zeigte sich auch nur eine Spur von subjektiver Gekränktheit oder gar von einem Sichaufbäumen seines persönlichen Selbstbewußtseins gegen dasselbe? Was ihn erfüllt, das ist ganz allein das Streben, den Wahn zu zerstören, mit dem das verdüsterte Gemüth seines Vaters den klaren Blick seines Geistes umfangen hält, ihn über seinen Schmerz hinauszuheben dadurch, daß er ihm wieder Glauben an ihn in die Seele haucht, gerade wie er auch „der ungläubigen Welt den Tausch, den er sich vorgesetzt, darthun," wie er die „verrottete (öffentliche) Meinung" auslöschen will, „die ihn niederschrieb nach seinem Anschein". Daß das Motiv der Täuschungen des Lebens hier noch einmal wieder auftritt, und zwar in demselben Sinne, wie zuletzt beim König, fällt in die Augen; es sind Täuschungen, die ihr eigner Geist, die die Beschränktheit der Erkenntnißkraft desselben, den Menschen bereitet; unfähig, durch den äußern Schein hindurch bis auf den Grund der Dinge, bis in den Kern des Wesens eines Menschen vorzudringen, führt sie eben ihre Erkenntnißkraft dahin, sich Befürchtungen hinzugeben, die dann der weitere Gang des Lebens als völlig grundlos erweist. Diese, das Walten der Nothwendigkeit im Leben in einem dem Menschen freundlichen Lichte zeigende Form jenes für die Entwickelung der Handlung sowohl wie der Charaktere unsres Dramas so wichtigen Motivs beherrscht den ganzen Schluß desselben: außer für Falstaff und dessen sämmtliche Leidensgefährten, ist die hier so überraschend hervortretende Umwandlung des jungen Königs, der plötzlich in

der leuchtenden Gestalt seines wahren Wesens dasteht und dieses sofort in Jedem verständlichen *Thaten* ausprägt, für Alle eine beglückende Täuschung, für sein Volk ebensowohl wie für die Prinzen, seine Brüder, und die Großen seines Reiches, insbesondere aber für den Oberrichter, der, statt zur Rechenschaft gezogen zu werden für seine Strenge gegen den Prinzen Heinrich, von König Heinrich jetzt zum „Vater seiner Jugend" erkoren wird.

Daß durch den durchweg aufwärtsgehenden Entwickelungsgang der beiden Hauptcharaktere unseres Dramas, des Königs und des Prinzen Heinrich, nun hier wirklich auch schon die Bedeutung desselben für das Ganze des Cyclus, für die in diesem dargestellte Wiedererhebung der Menschheit von ihrem zweiten Fall, ebenso deutlich durchblickt, wie oben die für die Entwickelung des Königthums, sieht man leicht. Ist doch, was Shakespeare uns an ihnen vor Augen führt, nichts Andres, als die *Einkehr des Menschen in sich selber*, und als deren Wirkung einerseits seine Erkenntniß der Nichtigkeit seines subjectiven Geistes und der Nichtberechtigung aller *nur* subjectiven Regungen seines Innern, andrerseits seine *Unterwerfung unter* die das Leben beherrschende *Nothwendigkeit*, sein *Eingehen in die Schranken*, die sie als das Organ Gottes selbst ihm setzt und die er jetzt nicht mehr als Schranken, sondern als die *Bedingungen* seiner Freiheit, ja, seiner Existenz selber hat erkennen lernen. Bei König Heinrich tritt uns als Zeugniß dafür, daß er dieses Ziel wirklich erreicht hat, der *innige innere Friede* entgegen, der den Grundton aller seiner Lebensäußerungen in seinen letzten Augenblicken bildet und den er aus dem beglückenden Bewußtsein seiner *Wiederversöhnung mit Gott* schöpft; beim Prinzen die nicht einmal sich selbst erst abgerungne tiefe *Selbstdemüthigung*, die sich in seiner Haltung nicht nur seinem Vater, sondern auch seinen jetzigen Unterthanen gegenüber ausprägt und die ihn doch da, wo er zu diesen spricht, keinen Augenblick weder sein hohes *persönliches Selbstbewußtsein*, noch das Bewußtsein seiner *Herrscherwürde* verleugnen läßt.

Noch einen Zug der Darstellung Shakespeare's in unſrem Stücke habe ich hervorzuheben: auch das Bewußtſein der Heiligkeit der Pflicht, das ſich ja in der That aus der Erkenntniß der Nichtberechtigung des ſubjectiven Beliebens als deren nothwendige Conſequenz von ſelbſt entwickeln mußte, läßt er hier ſchon in der Menſchheit zum Durchbruch gelangen. Von König Heinrich haben wir bereits geſehen, daß er den hohen Pflichten ſeines königlichen Amtes auch ſeine liebſten ſubjectiven Wünſche willig zum Opfer bringt; ſühnt er doch ſeine Schuld eben durch ſeine treue Hingebung an ſie; Prinz Heinrich aber glauben wir auf's Wort, daß vom Augenblick ſeiner Thronbeſteigung an „der Strom des Bluts" in ihm „in ernſter Majeſtät" dahin fließen wird, auch ſtellt er ſich ja thatſächlich und ſo feierlich wie möglich unter die Majeſtät des Geſetzes, indem er den Oberrichter zum Vater ſeiner Jugend erwählt und deſſen „wohlerfahrenen weiſen Anleitungen ſeinen Willen gern" unterwerfen zu wollen erklärt. Dieſen beiden Hauptcharakteren ſeines Dramas reiht Shakeſpeare ja nun auch noch eben den Oberrichter an, an dem dieſer für das hier dargeſtellte Stadium des Entwickelungsganges noch beſonders wichtige Gedanke vorzugsweiſe klar und lebendig zu Tage tritt. Der Oberrichter ſetzt durch die Treue, mit der er ſich den Pflichten ſeines Amtes dienſtbar macht, indem er ſelbſt gegen den künftigen Herrſcher ſeine Strafgewalt zwar milde in der Form, darum aber doch in der vom Geſetz vorgeſchriebenen Strenge ausübt, ſeine ganze perſönliche Exiſtenz auf's Spiel, und mit wie ſicherem Selbſtbewußtſein ſieht er dann doch der Entſcheidung ſeines Schickſals durch den neuen König entgegen! Weit entfernt, „um eitle ſchimpfliche Begnadigung zu betteln", vertritt er ſeine Sache ihm gegenüber unter voller Wahrung ſeiner Manneswürde.

Daß durch dieſe Darſtellung der Wirkung der Einkehr des Menſchen in ſich ſelber, ſeines Eingehens in die ihm durch das Walten der göttlichen Nothwendigkeit im Leben geſetzten Schranken nun auch die durchweg negative Kritik des Menſchengeiſtes zum Abſchluß kommt, und zwar zu einem Abſchluß,

der das negative Resultat derselben im Wesentlichen wieder aufhebt, leuchtet ein. Der nicht mehr allein auf sich gestellte, sondern in seine Schranken eingegangene subjective Menschengeist — er erscheint hier als berufen, Welt und Schicksal zu beherrschen; mit dem festen inneren Halt, den er durch seine Hingabe an den objectiven Gottesgeist gefunden, hat er zugleich Antheil gewonnen an der Macht desselben. Nun erinnere man sich jenes berühmten Ausspruchs, den Shakespeare Act 3, 1 Warwick in den Mund legt, als König Heinrich der Prophezeiung Richard's II. Erwähnung gethan hat, daß Northumberland auch an ihm zum Verräther werden werde. Hier spricht er dem Menschengeiste, freilich nur dem völlig objectiv betrachtenden, die Fähigkeit zu, gerade die schwierigste aller Aufgaben zu lösen, die der wenigstens annähernd richtigen Erkenntniß der zukünftigen Entwickelung der Dinge, die prophetische Kraft. „Wer" läßt er Warwick sagen, „der verstorbnen Zeiten Art beachtet hat, der kann den Hauptverlauf der Dinge, die, ungeboren noch, in ihrem Samen und schwachen Anfang eingeschachtelt liegen, zum Ziele treffend prophezeien, dergleichen wird der Zeiten Brut und Zucht." Wie hoch er damit den, wie gesagt, von sich selbst völlig freien Menschengeist stellt, ist ja klar; aber noch Eins tritt uns hier lebendig entgegen: das ist seine tiefe Auffassung der Immanenz Gottes. Die Zukunft ist ihm das organisch erwachsende Erzeugniß der Vergangenheit. Nur bei einer solchen Auffassung, für die Gott zugleich die Lebensmacht und das Lebensgesetz alles Existirenden ist, konnte der große Gedanke, den er unserem Cyclus zu Grunde gelegt hat, den Entwickelungsgang der Menschheit aus ihrem Innewerden der Immanenz Gottes abzuleiten, überhaupt in seinem Geiste entspringen.

König Heinrich V.

Das Schlußdrama des Cyclus bringt uns auch den Abschluß des in demselben dargestellten großen Entwickelungsgangs der Menschheit. Die Verwirklichung der sittlichen Idee im Leben,

die Aufrichtung des Gottesreichs auf Erden, dieser reine Gegensatz zu dem ursprünglich ganz in das Jenseits verlegten Gottesreich — er vollendet sich durch den vollen Durchbruch des Bewußtseins in der Menschheit — hier dem englischen Volke —, des Nationalbewußtseins einerseits und des Bewußtseins der sittlichen Verantwortlichkeit des Menschen andrerseits, seiner Verantwortlichkeit also nicht nur Gott und sich selber, sondern auch dem Ganzen seines Volkes gegenüber. Daß Shakespeare den Durchbruch dieses Bewußtseins nach seinen beiden Seiten hin in erster Linie an König Heinrich selber darstellt und hier aus ihm den Abschluß des Entwickelungsgangs des Königthums zum allein wahren Königthum von Gottes Gnaden ableitet, haben wir gesehen; ebenso aber muß durch das oben Gesagte auch schon klar geworden sein, daß er denselben Prozeß unter dem Einfluß der mächtigen Persönlichkeit des Königs in den Großen des englischen Volkes und in diesem selbst sich vollziehen läßt. Dadurch eben und dadurch allein wird hier der englische Staat zu dem lebendigen Organismus, den ich oben schilderte, zu jener fest in sich geschlossenen sittlichen Gemeinschaft, in der in der That der göttliche Geist, der Geist selbstloser freudiger Hingebung an die Allen gemeinsamen höchsten sittlichen Interessen des Ganzen, zu voller Herrschaft gelangt ist.[1]) Der Hauptsache nach ist also in dem über das

[1]) Einen Einwand gegen den Anspruch dieses Gemeinwesens auf den Namen eines Gottesreichs auf Erden, daß nämlich der Krieg, den König Heinrich führt, ein Eroberungskrieg sei, während er in Wahrheit nach seinem Ursprung, wie nach dem Geiste, in dem er vom Könige, wie von seinem Volke aufgefaßt wird, ein heiliger Krieg ist, habe ich schon zurückgewiesen. Ich möchte aber auch noch einen andern, dem modernen Menschen sich leicht aufdrängenden Einwand entkräften, den, daß der König in dem Kriege selbst zu barbarischen Maßregeln greife, so zu den Drohungen, durch die er die Uebergabe von Harfleur erzwingt, und zu dem Befehl, die sämmtlichen Gefangenen aus der Schlacht bei Agincourt zu tödten. Keiner dieser Züge hebt die Thatsache auf, daß er grundsätzlich und soweit seine Macht reicht oder so

Königthum Gesagten auch der Entwickelungsgang der Menschheit schon mit geschildert, und ich kann mich hier daher darauf beschränken, auf einzelne besonders hervortretende Züge der Darstellung des Dichters hinzuweisen, die wieder deutlich zeigen, mit wie vollständiger Klarheit er den Gedanken, den er in ihr veranschaulichen wollte, erfaßt und durchgeführt hat. So auf die in dem Geist der einmüthigsten Opferwilligkeit und Opferfreudigkeit geführte Berathung über den Krieg — Act 1, 2 — so ferner auf die in den drei Hochverräthern durchbrechende Reue und ihre Selbstverdammung, — Act 2, 2 — auf die so ergreifend geschilderte Stimmung der Heerführer wie des Heeres selbst im englischen Lager vor der Schlacht bei Agincourt — Act 4, 1 — u. s. w. Was uns der Dichter hier vorführt, das ist ein Bild der Hingebung aller Glieder eines Volkes an die heilige Sache des Vaterlandes, der in dem König personificirten nationalen Gemeinschaft, das trotz des bis zum Aeußersten getriebnen realistischen Stiles, in dem es sich vor uns entfaltet und der wohl geeignet wäre, schon durch die das Ohr beleidigende Mißhandlung der Sprache seitens so mancher der hier auftretenden Charaktere jede höhere ideale Stimmung in uns zu ertödten — das, sage ich, trotzdem die reinste ideale Stimmung in uns erzeugt, eben weil es, wie mit Händen zu greifen, jenen großen Gedanken des Dichters vor uns hinstellt, die Verherrlichung des in der Menschheit wirkenden und hier, in seinem eignen Volk, ein Mal voll und rein zur Herrschaft gelangten sittlichen Geistes. Hier ist der nationale Geist zur Seele der Einzelnen geworden, er beherrscht sie von innen heraus und darf ihnen jedes Opfer auferlegen, ohne fürchten zu müssen, auf Murren oder Widerspruch, auf die Geltendmachung persönlicher Interessen bei ihnen zu stoßen. Jeder fügt sich freudig als Glied in das Ganze ein, dessen Sache als die eigne vertretend und seine Ehre darein setzend, soweit seine Kraft reicht, ihr den Sieg zu erringen.

---

lange man ihn nicht zum Gegentheil zwingt, Milde und Gerechtigkeit auch im Kriege und insbesondere noch gegen alle an dem Kampfe nicht direct Betheiligten walten läßt.

So selbst der gemeine Soldat, Bates, der sich eben noch „so eine kalte Nacht, wie es ist," sammt dem Könige bis an den Hals in die Themse wünschte, „auf alle Gefahr, wenn wir nur hier — aus dem Lager bei Agincourt — los wären" — er erklärt schon nach wenig Augenblicken, daß er entschlossen sei, wacker für den König zu fechten.

Und doch! so ganz allgemein, so jede Ausnahme ausschließend ist diese völlig selbstvergessene Hingabe an die nationale Sache nicht. Ich spreche natürlich nicht von Leuten wie Pistol, Nym und ihres Gleichen — solche „Mißzierden des Zeitalters" giebt es stets und überall. Nein, es ist nach Shakespeare's Darstellung ein ganzer Stand, der diese unbegrenzte Hingabe vermissen läßt, und dieser Stand ist — merkwürdig genug — der geistliche, der Repräsentant der (katholischen) Kirche. Mit welcher Entschiedenheit der Dichter seiner Darstellung des Aufstands des Erzbischofs von York durchweg den Gedanken zu Grunde legte, daß sich die Kirche dem Königthum unterzuordnen und in dessen Dienst zu stellen habe, haben wir gesehen, ebenso wie oben auch schon darauf hingewiesen ist, mit welcher Klarheit er in seinem König Johann die furchtbare Gefahr erkannt und zur Anschauung gebracht hat, mit der die Anmaßung des Papstthums, als der berufene und allein berechtigte Träger der göttlichen Autorität zu gelten, das Königthum und mit diesem zugleich alle höchsten Interessen der Völker und der Einzelnen bedroht. Da ist es nun gewiß nicht zufällig, sondern muß als ein Ausfluß seines sich auch hier noch geltend machenden inneren Gegensatzes — nicht zu dem Katholizismus als solchem, zu dessen religiöser Anschauung, wohl aber zur katholischen Kirche betrachtet werden, daß er gerade den geistlichen Stand und ihn allein seiner Hingebung an die nationale Sache eine Schranke setzen läßt. Die Thatsache liegt offen vor. Gleich bei Beginn des Stückes sehen wir den Erzbischof von Canterbury darauf hinarbeiten, einem im Hause der Gemeinen gestellten Antrag zu begegnen, der schon unter Heinrich IV. fast durchgegangen wäre und der darauf gerichtet ist, der Kirche „all das weltlich Land,

das fromme Menschen ihr im Testament zugetheilt, wieder zu nehmen," um den Ertrag desselben für „des Königs Staat, für mildthätige Stiftungen und den Schatz des Königs zu verwenden." Geht der Antrag durch, so büßt die Kirche nach des Erzbischofs Schätzung die bessere Hälfte ihrer Güter ein. Um diesem größeren Uebel vorzubeugen, hat derselbe dem König jenes Anerbieten gemacht, ihm für den Fall eines Krieges mit Frankreich, eine größere Summe zu geben, als die Geistlichkeit „noch je auf ein Mal seinen Vorfahren ausgezahlt". Keine Frage also, daß schlaue Berechnung Antheil an dem anscheinend freiwilligen Opfer hat, das die Kirche hier für das Ganze bringt. Wie fern es nun aber Shakespeare gelegen hat, ihren Vertretern darum die Hingebung an die gemeinsame Sache Aller und an die Person des Königs insbesondere absprechen zu wollen, dafür genügt es auf die Thatsache hinzuweisen, daß er sich gerade ihrer bedient, um dem Zuschauer gleich hier die große Persönlichkeit desselben in einem mit wärmster Begeisterung entworfenen Bilde vorzuführen. Den Eindruck, daß sie die Alle erfüllende, patriotische Gesinnung nicht theilen, hebt er dadurch, noch ehe sich derselbe festsetzen konnte, wieder auf.

Mit nicht geringerer Schärfe hat er die andere Seite der jetzt erreichten Verwirklichung der sittlichen Idee im Leben seines Volkes herausgearbeitet, die geistige Selbstständigkeit, die sich die Einzelnen errungen haben und die sie, unbeschadet ihrer rückhaltlosen Hingabe an das Ganze, durchweg bethätigen. Sie tritt uns entgegen einerseits in der ebenso unbefangenen, wie durch Nichts zu beirrenden Sicherheit, mit der die Einzelnen sich auf sich selber stellen, in ihrem Selbstbewußtsein also, und andererseits in dem schließlich selbst in dem Niedrigstgestellten zum Durchbruch gelangenden Bewußtsein der eignen sittlichen Verantwortlichkeit des Menschen. — Einen der am Meisten in die Augen fallenden charakteristischen Züge unseres Dramas bildet das Auftreten einer verhältnißmäßig großen Anzahl von Charakteren — es sind Offiziere des Heeres und persönlich höchst achtbare Männer, auf die der König große

Stücke hält —, die ihre an sich sehr gediegenen Gedanken in einem Wallisisch, einem Schottisch u. s. w. zu Markte bringen, das so rein und unbeleckt von der Cultur ist, daß es sie in die äußerste Gefahr bringt, ausgelacht zu werden. Sie aber kümmert es nicht, sie sprechen, um eine vulgäre Redeweise zu gebrauchen, wie ihnen der Schnabel gewachsen ist, und gerade das gehört zu ihrer Eigenart, es stempelt sie zu individuellen Charakteren, zu durch und durch echten, urwüchsigen Naturen, die, fern von jeder Affectation und in dem sicheren Bewußtsein, daß sie Etwas sind, nur sein wollen, was sie sind.[1]) Und dieses selbe sichere Selbstbewußtsein bewahren sie sich auch dem König gegenüber; so tiefe Ehrfurcht sie auch vor ihm hegen, auch zu ihm sprechen sie völlig ungezwungen.

Und nun das Bewußtsein der eignen sittlichen Verantwortlichkeit des Menschen. Wie deutlich tritt es heraus, daß Shakespeare das Erwachen dieses Bewußtseins in der Menschheit als eine der Grundbedingungen, als die nothwendige Voraussetzung der Verwirklichung der sittlichen Idee im Leben hinstellen wollte! Wie klar und scharf hat er eben dieses zu einem der Grundzüge des großartigen Gemäldes herausgearbeitet, das er hier von ihr entfaltet! Man erinnere sich zuerst des feierlichen Ernstes, mit dem der König — Act 1, 2 — den Erzbischof von Canterbury auffordert, ihm „ehrlich und gewissenhaft" darzulegen, ob sein Anspruch auf die Krone Frankreichs auch wirklich im Gesetz begründet sei, und mit dem er ihn dann noch „im Namen Gottes" daran mahnt, daß von dem vielen vergossenen Blut jeder unschuldige Tropfen „ein Weh und bittere Klage wider den sei," durch dessen Schuld des Krieges schlafend Schwert erweckt werde. Man erinnere sich ferner, in wie brennenden Farben er den drei Hochverräthern ihre Schuld

---

[1]) Vergl. die Worte, die Shakespeare dem König in den Mund legt, als dieser die Unterredung Fluellen's und Gower's — Act 4, 1 — belauscht hat: „Erscheint es auch ein wenig aus der Mode, der Wälsche hat viel Sorgsamkeit und Muth."

vor Augen ſtellt und wie ſich dieſe dann in der That ſelbſt ſchuldig ſprechen; ja, wie ſie, glücklich, der Verantwortung für die Vollführung ihrer That enthoben zu ſein, mit erleichterter Seele in den Tod gehen. Vor Allem aber erinnere man ſich, wie ſo recht augenſcheinlich mit dem vollſten künſtleriſchen Bewußtſein Shakeſpeare, wieder durch die Vermittlung des Königs, das Erwachen des Verantwortlichkeitsbewußtſeins auch in den Niedrigſten auf das Lebendigſte veranſchaulicht. Williams und Bates, beide gemeine Soldaten, gehen zunächſt davon aus, daß der König verantwortlich ſei für die Schuld aller derer, die unverſöhnt mit Gott, in ſeinem Dienſt in einem von ihm unternommenen Kriege fallen; den Unterthan ſpreche die Pflicht des Gehorſams gegen ihn, die ſie zwinge, ihr Leben auf das Spiel zu ſetzen, von jeder Verantwortlichkeit auch für die „Ruchloſigkeiten" ihres früheren Lebens frei. Wie eindringlich aber macht es ihnen der König, daß zwar „jedes Unterthanen Gehorſam dem Könige gehöre, jedes Unterthanen Seele aber ſein eigen ſei," daß alſo jeder Soldat im Kriege es machen müſſe wie jeder kranke Mann im Bette: „jedes Stäubchen aus ſeinem Gewiſſen waſchen!" Und wie vollſtändig gelingt es ihm, dieſe beiden völlig ungebildeten, aber ſittlich ernſten Menſchen zu überzeugen! Beide erklären, ſelbſt für ſich einſtehen zu wollen. — Dazu nehme man noch die humoriſtiſche Veranſchaulichung dieſes ſelben tiefen Gedankens unſeres Dramas, wie ſie uns an dem Erzrenommiſten Piſtol entgegentritt, der durch einen practical joke, wie der Engländer ſagt, nämlich durch einen „engliſchen Prügel," den Capitän Fluellen beſſer als die engliſche Sprache zu handhaben weiß und den er ihm dann auch mitleidlos applicirt, dahin geführt wird, ſich ſeiner ſittlichen Verantwortlichkeit bewußt zu werden, indem er des braven Wälſchen Lauch, mit dem er ihn verhöhnt hat, hinunterſchluckt.

Auf Shakeſpeare's Darſtellung der Haltung der Franzoſen, insbeſondere ihrer Führer, die bei ihm in geradem Gegenſatz zu den Vertretern ſeines eignen Volkes als leere Worthelden erſcheinen, gehe ich nicht näher ein, ebenſo wenig wie auf die

Haltung König Heinrich's beim Friedensschluß und bei seiner Werbung um Prinzessin Katharina. Nur bei einem Punkt muß ich noch einen Augenblick verweilen, bei der religiösen Anschauung nämlich, die er seinem Helden leiht. Daß dieselbe in ihrem innersten Kern keine andere ist, als die protestantische, dafür genügt es schon auf die Bedeutung hinzuweisen, die er in seiner ganzen Darstellung, auch und sogar besonders des Entwickelungsgangs des Königs, dem Durchbruch des Bewußtseins der eignen sittlichen Verantwortlichkeit des Menschen beilegt, das für ihn auch die Consequenz hat — das eben führt er uns ja an jenen beiden gemeinen Soldaten, Williams und Bates, vor Augen — daß der Einzelne sich in seinem Innern mit Gott zu versöhnen hat. Nun aber vergegenwärtige man sich das Gebet des Königs vor der Schlacht bei Agincourt, wo er Gott bittet, „nur heute nicht, o heute nicht des Vergehens seines Vaters zu gedenken, als er die Kron' ergriff." Da beruft er sich darauf, daß er fünfhundert Armen ein Jahrgeld gebe, die zwei Mal Tags die welken Händ' erheben zum Himmel, jene Blutschuld zu verzeihen, und daß er zwei Kapellen auferbaut habe, wo ernste feierliche Priester singen für Richard's Seelenruh." Kurz, er hat zu frommen Werken gegriffen, um Gott zu versöhnen, und das giebt seiner religiösen Anschauung einen katholischen Anstrich. Aber wie hat nun Shakespeare diese äußern Werke hier verinnerlicht, vergeistigt! „Zerknirschte Thränen" sind ihnen vorausgegangen, die der König der Leiche Richard's geweiht, „mehr als Tropfen Bluts gewaltsam ihr entflossen." Und er bleibt sich stets bewußt, daß Alles, was er thun kann, Nichts ist, weil seine Reue doch nach Allem kommt, Verzeihung flehend. Ohne tiefere Bedeutung ist dieser katholische Zug in dem Bilde des Haupthelden dieses seines zweiten Cyclus trotzdem keineswegs. Treten uns doch in Shakespeare's Dichtung noch andere Züge entgegen, die deutlich zeigen, daß er dem Katholizismus als solchem durchaus nicht feindlich gegenübergestanden hat. So jener, daß er, wo er einen im Stillen wirkenden, ebenso menschenfreundlichen und zu helfen willigen, wie vermöge seiner tiefen Kenntniß des

menſchlichen Herzens auch zu helfen befähigten Charakter aufſtellen will — daß er da ſogar mit einer gewiſſen Vorliebe einen Mönch einführt, ſo ſchon in „Viel Lärmen um Nichts," in „Romeo und Julie," vor Allem aber, wenn auch nur im Gewande eines Mönchs, den Herzog in „Maaß für Maaß." Man wird alſo ſagen müſſen: in ſo entſchiedenem Gegenſatz er auch zu der katholiſchen Kirche und insbeſondere zum Papſtthum ſteht, zu dem katholiſchen Glauben, ſoweit derſelbe innerlich erfaßt wird, alſo ethiſcher Natur iſt, blickt er voll Ehrfurcht auf; weit entfernt, auf einem excluſiv confeſſionellen proteſtantiſchen Standpunkt zu ſtehen, ſteht er vielmehr — wenigſtens in dieſer erſten Periode ſeiner Dichtung — frei über beiden Confeſſionen, was aber ſelbſtverſtändlich nicht ausſchließt, daß ihm nicht das proteſtantiſche Prinzip als ſolches, das der Unterordnung des Menſchen unter die Autorität des ſich ihm in ſeinem Innern offenbarenden göttlichen Geiſtes, als das allein wahre und als die Quelle wie alles Heils, ſo auch aller höheren geiſtigen Entwickelung der Menſchheit gelten ſollte. Eben unſer Cyclus und insbeſondere noch wieder Heinrich V. ſelbſt, der ja, trotz jenes katholiſchen Zugs in ſeinem Bilde, durchweg als Repräſentant des proteſtantiſchen Prinzips vor uns ſteht, liefert den Beweis dafür. Ich habe den Cyclus als Ganzes eben als eine Verherrlichung des bei Beginn der Neuzeit, alſo kaum ein Jahrhundert vor Shakeſpeare, in dem Bewußtſein der Menſchheit zum Durchbruch gelangten Prinzips der Immanenz Gottes bezeichnet, und in der That iſt dieſe Bezeichnung die den Gedankengehalt dieſes Werkes allein ganz erſchöpfende; denn auch in der nichtproteſtantiſchen Menſchheit hat dieſes Prinzip, neues Leben ſchaffend, gewirkt und auch das führt uns der Cyclus vor. Auf der andern Seite aber iſt es doch, worauf ich oben ebenfalls ſchon hingewieſen habe, im Proteſtantismus allein voll zur Geltung gelangt und hat ſich in ihm allein bis zu ſeinen letzten religiöſen Conſequenzen verwirklicht. Die Verherrlichung des Prinzips der Immanenz Gottes verwandelt ſich daher im Fortgang der Handlung und namentlich in den beiden letzten Theilen des Cyclus, immer deut-

licher erkennbar, in eine Verherrlichung des Prinzips des Proteſtantismus, ja, ſchließlich kann man nicht mehr zweifeln, daß es der Dichter von Anfang an auf dieſe abgeſehen hatte.

Geſchichtlicher Gehalt der Darſtellung Shakeſpeare's in dieſem Cyclus und letztes Grundmotiv derſelben.

Man blicke einmal zurück auf den in dem Cyclus dargeſtellten großartigen Entwickelungsgang, den des Königthums ſowohl wie den des inneren und äußeren Lebens der Menſchheit, deren innige Uebereinſtimmung ja ſo anſchaulich heraustritt, daß ich nur auf ſie hinzuweiſen brauche. Was der Dichter in ſeiner Darſtellung deſſelben verherrlicht, das iſt die religiös ſittliche Erneuerung, die die Menſchheit dem neuen weltgeſchichtlichen Prinzip verdankt, eben dem Proteſtantismus; es iſt ihre ſittliche Wiedergeburt durch die Macht des proteſtantiſchen Geiſtes, gleichſam ihre in ihrem eigenen Innern durch ihn ſich vollziehende neue Erlöſung nach ihrem „zweiten Sündenfall". Eben daß dieſe Erlöſung ſich innerlich vollzieht, daß ſie das Werk des in ihr wirkenden, ſich von Stufe zu Stufe voller in ihr entfaltenden und ihr immer tiefer und reiner zum Bewußtſein kommenden Gottesgeiſtes iſt, daran knüpft ſich hier die Begeiſterung des Dichters, denn das erſt bietet ihm die letzte Bürgſchaft der Wahrheit des Proteſtantismus und der durch ihn begründeten Auffaſſung des Chriſtenthums; darin erſt liegt der thatſächliche Beweis, daß der Menſch durch ſeine Organiſation ſelbſt, und zwar gerade durch den eigentlichen Kern ſeines Weſens iſt, wofür der neue Glaube ihn erklärt, der perſönliche Träger und Repräſentant des göttlichen Geiſtes, der in ihm lebendig werden und als deſſen Werkzeug er die Welt veredeln, ſie zu einem wahren Gottesreich geſtalten ſoll.

Was aber iſt nun der letzte Sinn dieſer Auffaſſung der Wiedergeburt der Menſchheit aus dem in ihrem Innern ſich immer tiefer und reiner offenbarenden göttlichen Geiſt heraus? Er ergiebt ſich ſofort, wenn man ſich erinnert, wie wir ſeit

Leſſing und Herder, ſeit Hegel und Schelling gelernt haben die Geſchichte aufzufaſſen. Die Geſchichte iſt uns, Dank dem genialen Tiefblick dieſer Männer, zur fortſchreitenden Offenbarung Gottes in der Menſchheit geworden, und dieſer große Gedanke tritt uns nun auch ſchon in voller Klarheit bei Shakeſpeare entgegen, ja, er tritt uns, wie ſich noch zeigen wird, bei ihm entgegen in ganz ähnlicher Form, wie bei Leſſing, in der Form der Erziehung des Menſchengeſchlechts, der dem menſchlichen Verſtändniß angemeſſenen und deshalb ſtufenweiſe fortſchreitenden, ſich allmälig vertiefenden Offenbarung Gottes in der Menſchheit. Denn nicht bloß um die Löſung des letzten und höchſten Problems, das der Proteſtantismus der Menſchheit ſtellt, handelt es ſich in dieſem Cyclus für Shakeſpeare, nicht bloß um ſeine Forderung der Verwirklichung der ſittlichen Idee auf Erden durch die eigne freie That des Menſchen —, ſondern was er hier löſt, das iſt das Problem des proteſtantiſchen Geiſtes ſelber, ſeines Auftretens in der Geſchichte. Und ſoweit dies Problem in Frage kommt, iſt er ſich auch völlig klar geweſen über die Bedeutung deſſen, was er mit ſeiner Phantaſie erſchaut hat. Man ſage, was man will, über den das Bewußtſein aufhebenden „ſchönen Wahnſinn" des Dichters — deſſen, woran ſeine Begeiſterung ſich entzündet hat, iſt er ſich bewußt, und das iſt hier für Shakeſpeare der Urſprung des proteſtantiſchen Prinzips aus dem eignen Weſen des Menſchen, aus dem dieſem zu Grunde liegenden göttlichen Geiſt, den er eben hier zum erſten Mal als den realen Kern deſſelben, als die lebendige Quelle und zugleich als die Triebkraft alles geiſtigen Lebens der Einzelnen wie der Völker erfaſſen lernt. Dieſe neue Erkenntniß bildet hier den Inhalt der ihm als Genius, als Dichter von Gottes Gnaden, zu Theil gewordenen Offenbarung, der „frohen Botſchaft", die er der Welt verkündigen wollte — wie alſo ſollte er ſich ihrer nicht bewußt geweſen ſein?

Anders verhält es ſich allerdings mit dem weiteren geſchichtlichen Gehalt, der ſeiner Darſtellung von ſelbſt zufließen

mußte, wenn er die Geneſis des proteſtantiſchen Prinzips, das ja in letzter Inſtanz mit dem Menſchengeiſte ſelbſt zuſammenfällt, richtig erfaßt hatte. Daß ſein Werk mit vollem Recht auch geſchichtsphiloſophiſche Bedeutung in Anſpruch nehmen könne, davon hat er keine Ahnung gehabt. Und doch iſt dem ſo. Es geſtaltet ſich bei näherer Betrachtung zu einer Darſtellung des Entwickelungsgangs der Menſchheit aus dem Mittelalter heraus; es ſtellt uns den Umwandlungsprozeß vor Augen, den das menſchliche Bewußtſein an der Wende der neuen Zeit, an der er ſelbſt noch ſteht, in ſich durchgemacht hat und als deſſen letztes und größtes Ergebniß eben der proteſtantiſche Geiſt in der Geſchichte auftritt; es fixirt die Geſetze dieſes Prozeſſes und es führt damit den Beweis, daß der proteſtantiſche Geiſt das nothwendige Erzeugniß der geſchichtlichen Entwickelung war. Das iſt der große einheitliche Gedanke, den Shakeſpeare dem ihm von ſeinem Chroniſten entgegengebrachten trockenen und weitſchichtigen Stoff, der ihm aber allerdings ſchon ein Bild der Wiedererhebung der Menſchheit nach tiefem ſittlichen Verfall vor Augen ſtellte, zu Grunde gelegt hat; ihn bringt er, wenn auch ohne es zu wiſſen, in ſeiner Reproduction des Sündenfalls und der inneren Ueberwindung deſſelben, der Wiederverſöhnung mit Gott, zur Anſchauung. Man faſſe nur die einzelnen Stadien des oben geſchilderten Prozeſſes etwas näher in's Auge. Zuerſt „der zweite Fall des fluchbeladenen Menſchen" ſelbſt. Derſelbe erſcheint von dem hier gewonnenen Standpunkt aus als die Emanzipation der Menſchheit von allen religiös-ſittlichen Banden der **mittelalterlichen** Weltanſchauung, die uns der Dichter ja ausdrücklich in dem erſt von ihm in transſcendentem Sinn herausgeſtalteten Königthum Richard's II. vorführt. Die Entfeſſelung der ſubjectiven Willkür iſt es, die ihm als Abfall von Gott gilt, und ſie eben führt geſchichtlich überall die Auflöſung des Mittelalters herbei. Dann die in drei Stadien verlaufende Wiedererhebung der Menſchheit. Das im erſten Theil Heinrichs IV. Dargeſtellte entfaltet vor uns den neuen

frischen Geist, der mit dem in ihr zum Durchbruch gelangten Bewußtsein ihrer Freiheit und ihrer Herrscherstellung gegenüber der Welt in sie eingezogen ist und der nun aus sich heraus dem Leben jenen Stempel des modernen Heidenthums aufprägt. Es ist die Zeit der Renaissance, die kurze, aber glänzende Epoche der modernen Geschichte, in der der subjective Menschengeist, allein auf sich gestellt und sich völlig frei bewegend, den ihm eingeborenen idealen Gehalt in Thaten wie in Werken ausprägt und im Leben, wie in der Kunst sich als schöpferischen Geist bethätigt, das Zeitalter zugleich der Entdeckungen und zahlreicher wichtiger Erfindungen. Der zweite Theil Heinrich's IV. führt uns dann die dem Reformationszeitalter zunächst vorausliegende Zeit des Bruchs der Menschheit mit sich selbst und des mit ihr zur Herrschaft kommenden sittlichen Ernstes vor; das Schlußdrama endlich, Heinrich V., den Durchbruch des protestantischen Geistes selbst, der den Menschen frei macht, indem er ihn innerlich bindet, und der ihn frei macht insbesondere einerseits durch die volle innere Hingabe an die große sittliche Gemeinschaft seines Volks und andererseits durch dieselbe Hingabe an Gott. Die Erkenntniß, daß die Freiheit nicht Anderes ist als sittliche Gebundenheit, und die Verwirklichung dieser Freiheit in der Menschheit, das ist das Endergebniß des großen geschichtlichen Prozesses, den Shakespeare in diesem Cyclus darstellt, und eben diese Auffassung der Freiheit im Verein mit der Forderung, sie im Leben zu verwirklichen, bildet den eigentlichen Kern des protestantischen Geistes.

Trotzdem aber ist in dem Obigen das eigentliche Räthselwort des Cyclus noch nicht ausgesprochen, ich meine die letzte Grundanschauung des Dichters, die den idealen Lebenskeim in sich schloß, aus dem sich die ganze reich gegliederte Handlung und alle die zahlreichen Charaktere, die sie tragen, ja, aus der sich selbst die in jedem der vier Stücke anders gestaltete Sprache sowohl der Einzelnen, als auch der Gesammtheit der handelnden Personen im eigentlichen Sinn organisch entwickelt hat. Denn in der That ein einheitlicher künstlerischer Organismus in dem

hier bezeichneten höchſten Sinn des Worts iſt der Cyclus und es bedarf nur, allerdings ernſter wirklicher Vertiefung in die Darſtellung des Dichters, um den Lebenskeim zu erfaſſen, aus dem er ſich entwickelt hat. — Daß das Bild vom Sündenfall und der neuen inneren Erlöſung der Menſchheit eben nur ein Bild, daß der gedankliche Kern deſſelben die Entwickelung des proteſtantiſchen Geiſtes iſt, iſt oben bereits geſagt und muß klar geworden ſein. Dem Bilde entlehnt der Dichter die beſondere Färbung jedes der vier nach einander ſich vor uns aufrollenden Gemälde; er bedient ſich deſſelben, um ſtimmend auf das Gemüth des Zuſchauers einzuwirken; es wird ihm zu einem poetiſchen Motiv, das er, namentlich im erſten Theil des Cyclus, zu ergreifender Wirkung bringt. — Aehnlich verhält es ſich mit einem andern, von mir noch nicht erwähnten Bilde, das ihm hier noch neben jener bibliſchen Sage beim Dichten vorgeſchwebt hat und deſſen Urſprung aus ſeiner eignen Lebensſtellung ſofort in die Augen ſpringt. Es iſt dies die Beziehung zwiſchen Bühne und Leben, zwiſchen den Brettern, die die Welt bedeuten, und der Welt ſelber. Auch im Leben ſpielen die Menſchen Komödie; ſie machen es, wie die Schauſpieler, deren Beruf es mit ſich bringt, daß ſie in ernſten Rollen das Heilige als bloße Maske vornehmen, ja, ſie überbieten noch die Schauſpieler — das iſt es, was uns Shakeſpeare in dem Eingangsdrama des Cyclus, Richard II., vor Augen ſtellt —: denn während dieſe danach ſtreben, den Zuſchauer glauben zu machen, daß ſie wirklich ſind, was ihre Maske von ihnen ausſagt, treiben alle Hauptcharaktere des Stückes, auch der König ſelbſt, wie wir geſehen haben, er freilich nur im erſten Stadium ſeines Entwickelungsganges, ein leeres Spiel mit dem Heiligen, zu dem ſie ſich mit dem Munde bekennen, ſie fordern nicht einmal, daß man ihren Worten Glauben ſchenke. Man denke nur an jene, alle Scheu und Ehrfurcht offen verleugnende Komödie, die Bolingbroke aufführt — erſt, als er mit ſeinem ganzen Heere vor dem König niederkniet in dem Augenblick, wo er ihn als ſeinen Gefangnen im Triumph mit ſich nach London führen will, und dann, als

er in Einklang mit dem ganzen Parlament sich den Anschein giebt, als glaube er an die freiwillige Thronentsagung König Richard's. — Im zweiten Theil des Cyclus erscheinen dann alle Charaktere als wirkliche Schauspieler, denn hier ist es ihnen, auch Percy, Ernst mit ihrem Streben nach dem schönen Schein; sahen wir doch den König sogar zu einer offenbaren Lüge greifen, weil seine Rolle, die des legitimen Fürsten, sie ihm vorschreibt. Im zweiten Theil Heinrichs IV. wird ihnen die Möglichkeit, noch weiter Komödie zu spielen, allerdings verschlossen und auch ihr eignes Inneres treibt sie nicht mehr dazu, denn hier treffen sie die Täuschungen des Lebens; dafür aber lernen sie nun hier erkennen, daß die Welt, die sich der Mensch erschafft und die ihm als Wirklichkeit erscheint, eine Welt der Illusion ist, ähnlich wie die der Bühne. Endlich Heinrich V. Wie anschaulich tritt es hier heraus, daß dem Dichter wirklich jener Gegensatz zwischen der Bühne und dem Leben vorgeschwebt hat! Stellt er doch hier eigens zu dem Zweck, das Bewußtsein dieses Gegensatzes in dem Zuschauer zu wecken und wach zu erhalten, den Chorus auf, der ihn vor Beginn jedes der fünf Acte daran mahnen muß, daß er „mit seinem Sinn ergänzen" müsse, was die Bühne zeigt. Auch dieses Bildes bedient er sich, um die Grundtendenz seines Werkes, die Verherrlichung des protestantischen Prinzips, noch schärfer und wirksamer hervortreten zu lassen. Die Stimmung, die ihm hier die Feder leitete, ist derjenigen nahe verwandt, aus der heraus er seinen „Sommernachtstraum" geschaffen hat.[1]) Was ist aller schöne Schein, der Bühne, ja, was sind die großartigen Schöpfungen des Dichters selbst, gegen das wirkliche Leben, gegen die hohe Aufgabe insbesondere, die der protestantische Geist der Menschheit für ihr Wirken in demselben stellt und deren Lösung er eben in diesem Werke darstellt! Das ist der Gedanke, den er diesem zweiten Bild entlehnt und den er ähnlich wie jenes erste, vielfach für die Färbung seiner Darstellung verwerthet hat.

[1]) Vergl. mein Buch S. 302 u. 303.

Aber so wichtig nun diese beiden Bilder für die Gestaltung unseres Cyclus geworden sind — daß ihm selbst doch, als er ihn dichtete, noch ein drittes Bild vor Augen gestanden hat, in dessen Gestalt er den großen Grundgedanken, den er hier darstellen wollte, allein voll und rein anschauen konnte, weil sich in ihm für seine Auffassung Form und Gedanke vollständig deckten und durchdrangen, weil es ihm mit andern Worten die noch unerschlossene Einheit von Form und Gehalt, also die Grundanschauung selbst, vergegenwärtigte, aus der allein sich das Werk wie aus seinem Lebenskeim entfalten konnte, ist oben schon gesagt, — ebenso daß, wie jenes erste Bild, so auch dieses dritte, das ihm freilich, wie seiner ganzen Zeit, keineswegs ein bloßes Bild war, biblischen Ursprungs ist. Man vergegenwärtige sich noch einmal die Forderung, mit der das protestantische Prinzip in die Welt eintritt und deren, wenn auch nur annähernde Erfüllung durch sein Volk Shakespeare im letzten Theil des Cyclus darstellt, die Verwirklichung der sittlichen Idee auf Erden. Was diese Forderung im Sinne der Zeit des Dichters bedeutet, erkennt man leicht. Die Menschheit oder — bestimmter — die Völker und die Einzelnen sollen, welches auch ihre nationale oder persönliche Eigenart sei, zu Trägern des göttlichen Geistes werden. Ihr ganzes inneres und äußeres Leben, ihr Empfinden und Denken, ebenso wie ihr Handeln und Wirken soll den Stempel des Göttlichen tragen und dessen sittlicher Gehalt soll ihr ganzes Wesen durchdringen und aus sich heraus neu schaffen; sie sollen diesen Geist auch in's Leben einführen und dieses, ebenso wie sich selbst, von innen heraus nach ihm gestalten.

Diese Forderung, in der sich der ganze Gegensatz des neuen protestantischen Geistes zu der transscendenten Weltanschauung und insbesondere noch zu der Verweltlichung der Kirche zur Zeit seines Auftretens in der Geschichte aufs Schärfste ausprägt, die Forderung der „Vergottung" der Welt, wie man bei uns in Deutschland sagte, wird im Reformationszeitalter überall erhoben, von Zwingli und unsern großen deutschen Reformatoren, ins-

besondere von Luther selbst, nicht minder wie von Calvin und im eigenen Vaterland Shakespeare's, und sie ist es nun, die ihm das Bild entgegengebracht hat, unter dem ihm zunächst der protestantische Geist selbst, dann aber auch dessen Entwickelungsprozeß vor die Anschauung getreten ist, das dem Neuen Testament angehörige Bild, unter dem das Johannes-Evangelium die Erscheinung Christi darstellt, die Fleischwerdung des Worts. Shakespeare macht Ernst mit der aus der späteren Platonischen Philosophie stammenden Logosidee. Hat das Johannes-Evangelium diese Idee auf Christus übertragen, so geht er noch einen Schritt weiter und überträgt sie auf den Menschen. Die Fleischwerdung des Worts in Christus ist nichts Anderes als die Menschwerdung Gottes, und eben das ist sie Shakespeare in Bezug auf den Menschen. Christus ist Gott selber, er ist sein zweites Selbst; der Mensch dagegen ist ein endliches Wesen, er ist Fleisch. Aber Gott hat ihm Geist von seinem eignen Geiste eingehaucht, er hat ihn nach seinem Bilde geschaffen, und so vollzieht sich denn nun seine Menschwerdung auch in diesem seinem endlichen Ebenbilde. Nur daß er hier einerseits nie nach dem ganzen Gehalt seines Wesens, andererseits aber gerade im buchstäblichen Sinne des Wortes Fleisch wird, daß er es ferner hier immer wieder wird, nie aber auf einmal, sondern nur nach und nach in stufenweiser Entfaltung seines göttlichen Wesens, daß er es endlich wird nicht nur in dem Einzelnen, sondern auch in den Völkern, in dem geschichtlichen Leben der Menschheit. Die Fleischwerdung des Worts, die Menschwerdung Gottes in seinem endlichen Ebenbilde — sie ist Shakespeare nichts Anderes als die Vergottung des Menschen und durch diesen auch der Welt, sie bedeutet ihm die Verwirklichung der sittlichen Idee auf Erden.

Kapitel III.

Shakespeare als Interpret der Johanneischen Logosidee.

Merkwürdig! Auch Goethe knüpft bekanntlich an die Logosidee an. Er aber oder doch sein Faust weiß Nichts mit ihr anzufangen:

„Geschrieben steht: zu Anfang war das Wort!
Hier stock' ich schon. Wer hilft mir weiter fort?
Ich kann das Wort so hoch unmöglich schätzen,
Ich muß es anders übersetzen."

Es ist keine Frage, daß der hier und ähnlich ja auch in manchem andern allbekannten Ausspruch Goethes über das Wort sich so scharf ausprägende Gegensatz der beiden großen Dichter in der Auffassung desselben tiefere Bedeutung hat. Er spiegelt den Gegensatz sowohl ihrer Zeit und ihres Volkes, wie den nicht minder tiefen ihrer Individualität wieder. Um so interessanter ist es, zu beobachten, wie gerade der Faust und dieser zweite Cyclus Shakespeare's doch wieder Zeugniß ablegen für die tiefe Verwandtschaft, die zwischen ihrer Anschauung des Menschen, seines Wesens und seiner sittlichen Bestimmung besteht und die schließlich selbst noch in ihrer thatsächlich keineswegs weit auseinandergehenden Würdigung des Worts zu Tage tritt. Daß Kuno Fischer auch den Faust als eine Reproduction des Sündenfalls und seiner Ueberwindung hat hinstellen können, ist schon ein Beleg für ihre geistige Verwandtschaft, wenn auch dieses Bild bei Shakespeare, wie gesagt, durch die Logosidee noch wieder in den Hintergrund zurückgedrängt wird. Sehen wir also, wie er in Gegensatz zu Goethe dazu gekommen ist, „das Wort so hoch zu schätzen."

Das Erste ist hier ohne Frage die religiöse Bedeutung, die das Wort innerhalb der protestantischen Welt durch die neue Geltung der Bibel, des „Wortes Gottes," als der eigentlichen Quelle der christlichen Wahrheit, gewonnen hatte. — Daß Shakespeare, wenigstens seitdem er den ersten großen Cyclus, insbesondere das

Schlußdrama desſelben mit dem in ihm entfalteten Weltgericht geſchaffen hatte, das ja Gott faſt ſichtbar ſelbſt vollzieht —, daß er, ſage ich, auf poſitiv chriſtlichem Boden ſteht, kann für den unbefangnen Betrachter keinem Zweifel unterliegen. Schon ſeine früheſten Komödien, die ſich zu einem — man könnte faſt ſagen — erſchöpfenden Bilde der Nichtigkeit des menſchlichen Geiſtes zuſammenſchließen,[1]) kommen ſämmtlich zu dem Reſultat, daß der Menſch ein Recht auf Exiſtenz nicht hat, daß er nur durch die Gnade exiſtirt und ſtets auf ſie angewieſen bleibt. Der Humor des Dichters ebenſo wie ſein Mitleid mit dem Menſchen, die beiden Grundzüge dieſer Luſtſpiele, entſpringen beide aus derſelben Quelle, aus dem Glauben an die göttliche Gnade. Und nun denke man erſt an den Kaufmann von Venedig,[2]) der mit ſeinem Gegenſatz zum Judenthum recht eigentlich zu einer Verherrlichung des Chriſtenthums wird und gegen deſſen Schluß Portia in der Gerichtsſcene dem jüdiſchen Pochen auf das Geſetz die „Gnade, um die wir Alle beten," gegenüberſtellt. Der zweite Cyclus aber iſt allen Anzeichen nach ſehr bald nach dieſem Stück entſtanden. Es kann daher kaum noch als verwunderlich erſcheinen, wenn ich die Ueberzeugung ausſpreche, daß Shakeſpeare hier auf einem religiöſen Standpunkt ſteht, der dem Luther's und all der großen volksthümlichen Reformatoren der nächſten Vergangenheit — nicht dem der fürſtlichen ſeines eignen Landes — entſpricht. Soweit wenigſtens ſteht er auf demſelben Standpunkt, als auch ihm an die Stelle der Autorität der Kirche die der Bibel getreten iſt. Die Bibel, „die Bücher Gottes," wie er ſie hier — Heinrich IV., 2. Theil, Act 4, 2 — nennt, gilt ihm als unmittelbare Offenbarung Gottes; ſie wird ihm daher zur Richtſchnur des Glaubens und ſie iſt es nun, die Gott das „Wort" nennt und ihn in deſſen Geſtalt Menſchen werden läßt. Da liegt der erſte Grund ſeiner Ehrfurcht vor dem Wort. Der Glaube an die

[1]) Vergl. mein Buch S. 228—328, beſonders S. 326–328.
[2]) Vergl. mein Buch S. 365—398.

Autorität der Bibel als des eignen Wortes Gottes ſchließt für ihn den Glauben an die göttliche Natur des Worts, an die Logosidee in ſich. Aber freilich — ſein Glaube iſt kein auf Ueberlieferung ruhender. Er bleibt auch hier der Genius, der die Wahrheit ſchließlich in ſich ſelber findet, in der Offenbarung, die ſein eignes Inneres ihm ſchickt. Und in der That, die von jeder myſtiſchen Beimiſchung freie, tiefe und reinmenſchliche Begründung, die er der Logosidee hier giebt —, ſie iſt nicht nur ganz und allein aus ſeinem eignen Geiſt geſchöpft, ſie berührt auch ſelbſt wie eine Offenbarung, die ihm eben als Genius zu Theil geworden iſt, und ſie macht es denn auch voll verſtändlich, wie er „das Wort ſo hoch ſchätzen" konnte, daß er den neuen proteſtantiſchen Geiſt ſeiner Zeit, der ihm als die höchſte Entwickelung des Menſchengeiſtes ſelber galt, eben aus dem Wort herleiten konnte.

Der Grundgedanke iſt hier: Gott hat ſich den Menſchen nicht bloß in Chriſtus offenbart, dem Fleiſch gewordenen Wort ſelbſt, und nicht bloß in der Bibel, dem eigentlichen „Wort Gottes," ſondern er hat ſich ihnen auch offenbart und offenbart ſich ihnen täglich neu in ihrem eignen menſchlichen Wort, dies Wort in ſeinem nächſten und allgemeinſten Sinn genommen, wie es in der Sprache jedes Volkes auftritt. Denn nicht an das griechiſche „Logos" knüpft Shakeſpeare an. Daß dieſes Wort auch die Vernunft bedeutet, alſo gerade das, was uns heute in der Regel erſt ſowohl die Entſtehung des Philoſophems, wie dieſes ſelbſt verſtändlich macht, kommt für ihn nicht in Betracht. Die ſich aus dieſer zweiten Bedeutung des Wortes wie von ſelbſt ergebende Auffaſſung Gottes freilich, derzufolge Gott die perſonificirte Vernunft iſt, die Alles trägt und hält, die das Lebensgeſetz alles Exiſtirenden, aller einzelnen Dinge und Weſen ebenſo wie der Welt als des ſie alle umfaſſenden Ganzen bildet und die dann auch als ſolches ihre Entwickelung, alſo auch alles Leben, von innen heraus beſtimmt und beherrſcht — ſie tritt ſelbſtverſtändlich auch bei ihm auf und ſie beherrſcht ſogar, wie ſich zeigen

wird, einen ganzen Theil des Cyclus. Aber weder erſchöpft ſie ihm den ewigen Gehalt der Logosidee, noch bedarf er für deren Verſtändniß der Vermittelung einer todten Sprache, die ihm und ſeiner Zeit, wenigſtens direct, Nichts mehr iſt. Er ſieht daher ganz ab von der tiefſinnigen Verbindung jener beiden Begriffe im Griechiſchen und ſtellt ſich auf den Boden ſeiner eigenen germaniſchen Mutterſprache, ſeines „mütterlichen Engliſch", deſſen lebendige Bedeutung für jeden einzelnen Genoſſen ſeines Volks er den „auf Nimmerwiederkehr" verbannten Herzog von Norfolk gleich zu Eingang des Cyclus ſo ergreifend ausſprechen läßt (Richard II., Act 1, Sc. 3):

Die Sprache, die ich vierzig Jahr' gelernt,
Mein mütterliches Engliſch ſoll ich miſſen;
Und meine Zunge nützt mir nun nicht mehr,
Als ohne Saiten Laute oder Harfe,
Ein künſtlich Inſtrument im Kaſten oder
Das, aufgethan, in deſſen Hände kommt,
Der keinen Griff kennt, ſeinen Ton zu ſtimmen.
Ihr habt die Zung' in meinen Mund gekerkert,
Der Zähn' und Lippen doppelt Gatter vor;
Und dumpfe, dürftige Unwiſſenheit
Iſt mir zum Kerkermeiſter nun beſtellt.
Ich bin zu alt, der Amme liebzukoſen,
Zu weit in Jahren, Zögling noch zu ſein:
Was iſt dein Urtheil denn, als ſtummer Tod,
Das eignen Hauch zu athmen mir verbot.

Auch inſofern alſo macht Shakeſpeare Ernſt mit der Logosidee, als er in der That alles Fremdartige und Beſondere aus dem Begriff des Wortes austilgt und es einfach in dem Sinne nimmt, wie es dem Menſchen dient, einerſeits Alles außer ihm und um ihn zu benennen, andrerſeits ſein eigenes Inneres aus ſich herauszuſtellen, ſein Empfinden, ſein Anſchauen, ſein Denken und die Forderungen ſeines ſittlichen Bewußtſeins. Und dieſes Wort nun, das nichts Andres iſt, als der nothwendige Träger, das Grundelement der Sprache überhaupt, das jedem Gliede eines Volkes, wenigſtens in ſeinem nächſten Sinn, unmittelbar verſtändlich iſt und in jedes Munde lebt — das wird

ihm zur Offenbarung Gottes, vielmehr es ist ihm Gott selbst, der sich dem Menschen offenbart, der ihn zum Bewußtsein über seinen göttlichen Ursprung und seine göttliche Bestimmung weckt und durch ihn, durch seine eigne freie That, Fleisch in ihm werden will.

Wie wenig davon die Rede sein kann, daß dieser Vergöttlichung des Wortes bei ihm eine mystische Auffassung zu Grunde liege, davon überzeugt man sich, sobald man nur, wie es ja der Dichter in der Rede Norfolk's selber thut, an die Stelle des Worts die Sprache setzt und sich deren Bedeutung für das Geistesleben des Menschen vergegenwärtigt. Es ist noch nicht allzulange her, daß die Sprache allgemein und unbestritten als das unterscheidende Wesensmerkmal des Menschen galt, als die von Anfang an von der Natur selbst aufgerichtete feste Schranke zwischen ihm und dem Thier. Diese Zeit ist heute allerdings vorüber. Die Darwin'sche Entwickelungslehre hat ihre Wirkungen auch auf die in unserer Zeit mit so ungleich reicheren Hülfsmitteln unternommenen Forschungen über den Ursprung der Sprache erstreckt und zwischen den namhaftesten Vertretern der sprachvergleichenden Wissenschaft einen Gegensatz der Meinungen hervorgerufen, dessen eigentlichen Kern die Frage nach der ursprünglichen Natur des Menschen bildet. Während z. B. Max Müller[1]) den Vorkämpfern der Entwickelungslehre, „welche gern die Möglichkeit offen halten möchten, daß der Mensch nur ein begünstigtes Thier, der triumphirende Sieger in dem uranfänglichen Kampf um das Leben sei," selbst wie triumphirend zuruft: „Die Sprache ist unser Rubicon, und kein Thier wird wagen, ihn zu überschreiten", existirt dieser Rubicon für Lazar Geiger erst, seitdem der Mensch sprechen und damit denken gelernt hat. Ihm ist die menschliche Vernunft selbst erst das Product der Sprache: „Die Sprache, sagt

[1]) Vorlesungen über die Wissenschaft der Sprache Bd. I, S. 303. Auch Wundt betrachtet die Sprache als das Merkmal und die Folge, nicht als das Erzeugniß der intellectuellen Processe.

er,[1]) hat die Vernunft erſchaffen; vor ihr war der Menſch vernunftlos." Und ſo kommt denn dieſer Forſcher, trotz alles, ſogar ſtark betonten Gegenſatzes zu dem Darwin'ſchen Kampf um's Daſein, zu dem Reſultat, daß die Sprache nur einen graduellen, keinen Weſensunterſchied zwiſchen Thier und Menſch begründe.[2]) Aber ſelbſt von dieſem Standpunkt aus tritt die prinzipielle Bedeutung der Sprache für den Menſchen noch klar zu Tage. Sie bleibt nicht nur ſein weſentliches geſchichtliches Merkmal: ſie erſcheint auch, und hier ſogar nur noch um ſo beſtimmter, als die Bedingung und Quelle, ja, als das lebendige Prinzip ſeiner ganzen geſchichtlichen Entwickelung. Seine geiſtige Exiſtenz ſelbſt, ſeine Herrſcherſtellung gegenüber der Welt ebenſo wie ſeine ſittliche Würde, iſt an ſie geknüpft, ſie erſt macht ihn zum Menſchen, ſie adelt ihn, indem ſie ihn zur Würde eines geiſtigen Weſens erhebt — kurz, ſie iſt das Geiſtige, das Göttliche an ihm. Und ſo faßt ſie Shakeſpeare, ſo wird ihm, obgleich er ſelbſtverſtändlich an der urſprünglich geiſtigen Natur des Menſchen feſthält, deſſen Weſensunterſchied vom Thier er ſich, merkwürdig genug, gleich in ſeinem Erſtlingswerk, Venus und Adonis, in ſcharfumriſſenen Bildern aus der Lebensſphäre beider in voller ſinnlicher Anſchaulichkeit vor Augen ſtellt[3]) — ſo, ſage ich, wird ihm die Sprache zur Grundmacht ſowohl der geiſtigen Entwickelung des Einzelnen, als auch des geſchichtlichen Prozeſſes — allerdings nur der modernen, der chriſtlichen Menſchheit und auch hier im Weſentlichen nur der Entwickelung des proteſtantiſchen Geiſtes.

Aber ſie wird ihm zu dieſer Macht allein durch das Wort, das nach ſeiner Auffaſſung ſelbſtſtändige Bedeutung hat. Er unterſcheidet zwiſchen Wort und Sprache,

---

[1]) Ueber den Urſprung der Sprache S. 141. Vergl. ſein größeres Werk: Urſprung und Entwickelung der menſchlichen Sprache und Vernunft Bd. I, S. 1 ff. und Ludwig Noiré, Urſprung der Sprache.

[2]) A. a. O. S. 186.

[3]) Vergl. mein Buch S. 166.

und da ist es nun merkwürdig, wie er, dank dieser Unterscheidung, trotz des beschränkten Standpunkts seiner Zeit, durch Divination zu Resultaten gelangt, die mit denen unserer heutigen Sprachforschung nirgends in Widerspruch, vielmehr in vollem Einklang stehen. Erst die moderne sprachvergleichende Wissenschaft hat festgestellt, daß der Wörterschatz aller unserer heutigen Sprachen — allerdings nur die Wurzelwörter — schon in der Kindheit des Menschengeschlechts sich gebildet hat, daß — ich citire einen Ausspruch Max Müller's[1]) — „niemals der Substanz der Sprache etwas Neues hinzugefügt worden ist, daß alle ihre Wandlungen nur formell gewesen sind, daß in gewissem Sinn keine neue Wurzel, kein Urwort von späteren Generationen je erfunden worden ist, ebensowenig wie der materiellen Welt, in der wir leben, jemals ein einziges Element hinzugefügt worden ist." „Es kann", schließt er, „in gewissem Sinn — und zwar mit vollem Recht — gesagt werden, daß wir noch dieselben Worte handhaben, welche aus dem Munde des Sohnes Gottes[2]) hervorgingen, als der Mensch einem jeglichen Vieh und Vogel unter dem Himmel und Thier auf dem Felde seinen Namen gab." Von dieser merkwürdigen Entdeckung unserer Zeit hat nun Shakespeare allerdings keine Ahnung gehabt; seine Auffassung des Worts aber, im Unterschied von der Sprache, hat sie zur Voraussetzung. Das Wort ist ihm das aller menschlichen Entwickelung Vorausliegende, von Anfang an Vorhandene, Gegebene; es ist ihm, wie ja auch Geiger,[3]) älter als der Mensch; ihm aber ist es das allen Völkern, jedem mit dem seiner Eigenthümlichkeit entsprechenden Gepräge, gleichsam als fertig ausgemünzter Schatz überlieferte gemeinsame Erbe der Menschheit, zugleich ihre Mitgift aus der Hand Gottes und der lebendige Zeuge ihrer Abstammung von ihm.

[1]) A. a. O. Bd. I, 24 u. 25.

[2]) Ich citire, da das Original mir nicht zugänglich ist, nach der Uebersetzung von Carl Böttger. Daß unter Sohn Gottes hier Adam verstanden ist, wird wohl besser ausdrücklich zu sagen sein.

[3]) A. a. O. S. 141.

Geiger ſpricht gleich zu Anfang ſeines ſchönen Buches von dem uns heute bei Betrachtung des räthſelvollen Problems der Sprache am lebendigſten in's Auge fallenden „Wunder des Verſtändniſſes“: „Iſt es nicht in der That erſtaunlich,“ ruft er aus, „daß wir durch die verſchiedenartige Combination einiger wenigen Laute alle Gegenſtände rings um uns mit Tauſenden von Namen benennen, alle ihre Zuſtände, Bewegungen und Veränderungen ſchildern und ſogar, was nur in uns ſelbſt verborgen ſchlummert, was wir denken und fühlen, einander mittheilen können, und dabei gewiß ſind, niemals ganz unverſtanden zu bleiben? Was für eine Zaubergewalt haben dieſe Zeichen? Und wer hat ſie geſchaffen und ihnen dieſe Gewalt eingeflößt?“ Was Geiger hier als Wunder empfindet, iſt offenbar, daß Jeder in dem Wort, das wir gebrauchen, um uns mitzutheilen, ſtets unmittelbar denſelben Sinn findet, den wir mit ihm verbinden, daß alſo das Wort das allgemeine Bewußtſein des Menſchen von dem Gegenſtande ausſpricht, den es bezeichnet. Und in dieſer Form klingt nun auch durch Shakeſpeare's Darſtellung ganz dieſelbe Auffaſſung überall durch. Das „Wunder“, das dem denkenden Menſchen an der Sprache oder — nach ſeiner Auffaſſung — an dem Wort am lebendigſten in's Auge ſpringt, liegt ihm zunächſt darin, daß das Wort auf der einen Seite alles in der äußeren Welt Exiſtirende, alle realen Weſen und Dinge und alle Wandlungen derſelben, bezeichnet und auf der andern auch unſere ganze innere Welt in ſich aufzunehmen vermag, daß es uns zum Ausdruck dient für unſer Empfinden und unſer Anſchauen, für unſer Denken und unſer ſittliches Handeln. Es erſcheint hier als allumfaſſend, es reicht ſoweit, wie die Daſeinsſphäre ſelbſt und wie das Leben unſeres Geiſtes. Dann aber iſt ihm als Wunder im Sinne Geiger's erſchienen, daß es auch ſtets das Weſen des Gegenſtandes in ſich ſchließt, den es bezeichnet, ja, daß es dieſes ſchon in ſich ſchließt, ehe wir ſelbſt uns deſſen noch bewußt geworden ſind. Was uns auch mit dem Fortſchritt unſerer geiſtigen Entwickelung von den Dingen um uns her oder von unſerem eigenen Weſen nach und nach und immer

klarer in's Bewußtſein tritt: es liegt ſchon ausgeſprochen in dem Wort, dem Namen, mit dem wir jene oder dieſes bezeichnen, und es lag ſchon darin ausgeſprochen von Anfang an. Das gilt von dem Wort als Namen und es gilt ebenſo auch von dem Wort als Ausdruck unſeres Innern. Der ganze Inhalt unſeres Empfindens und Anſchauens, unſeres Denkens und unſeres ſittlichen Strebens, den wir in dem Wort ausprägen — er lag ſchon in ihm und tritt uns aus ihm entgegen, ſowie wir zum Bewußtſein erwachen. Nach dieſer Seite hin iſt das Wort für Shakeſpeare nichts Andres als unſer eigenes von vornherein fixirtes Bewußtſein von den Dingen ſowohl wie von uns ſelbſt, und das iſt dann, was ihm jenes „Wunder des Verſtändniſſes" erklärt. Aber es iſt ihm verhülltes Bewußtſein; das Wort iſt dem Menſchen zunächſt ſtets ein „Buch mit ſieben Siegeln", die ſich ihm erſt löſen, wenn und in demſelben Maße wie das Bewußtſein in ihm ſelbſt ſich durcharbeitet; es iſt ihm verhülltes, aber nur um ſo tieferes, dem Menſchen nur allmählich und in ſtufenweiſem Fortſchritt ſich erſchließendes Bewußtſein.

Auch hier berührt er ſich noch wieder mit der Auffaſſung unſerer Zeit. Ich erinnere an den oft citirten ſchönen Ausſpruch Schellings, an dem keiner unſerer neueren Sprachforſcher zu rühren gewagt hat, auf den ſie ſich vielmehr alle ſtützen: „Da ſich ohne Sprache," ſagt Schelling, „nicht nur kein philoſophiſches, ſondern überhaupt kein Bewußtſein denken läßt, ſo konnte der Grund der Sprache nicht mit Bewußtſein gelegt werden, und dennoch je tiefer wir in ſie eindringen, deſto beſtimmter entdeckt ſich, daß ihre Tiefe die des bewußtvollſten Erzeugniſſes noch bei Weitem übertrifft. Es iſt mit der Sprache, wie mit den organiſchen Weſen; wir glauben dieſe blindlings entſtehen zu ſehen, und können die unergründliche Abſichtlichkeit ihrer Bildung bis ins Einzelnſte nicht in Abrede ziehen." Wie Shakeſpeare die Sprache auffaßt, wird ſich ſpäter zeigen; das Wort gilt ihm, wie wir ſahen, als unmittelbar göttlichen Urſprungs, und hier ſieht man nun auch ſchon durch, was ihn dazu geführt hat, es als Gott ſelber aufzufaſſen. Schon

daß es allumfassend ist, ist natürlich von Bedeutung. Ungleich wichtiger aber ist, daß es der Träger und Ausdruck alles Bewußtseins ist, des den Dingen sowohl, also der äußeren, realen Welt, wie des dem Menschengeiste, der inneren, idealen Welt desselben, zu Grunde liegenden Bewußtseins. — Das Wort ist in sich selbst Bewußtsein; es gehört nicht nur der Sphäre des bewußten Lebens an; es schafft sie erst, es ist die Quelle alles Bewußtseins, die Macht, die es in's Leben ruft. Nur in und mit dem Wort, in dem der Geist aus sich heraus und sich selbst faßbar gegenübertritt, seinen Gehalt sich gegenständlich macht, gelangt er zum Bewußtsein; selbst sein Schaffen, die Thaten und Werke, in denen er sein Wesen gestaltet — sie gehören ihrer äußeren Erscheinung nach der sinnlichen Welt an, die nichts Geistiges rein widerspiegelt. Erst wenn er auszusprechen vermag, was er von seinem Wesen aus sich herausgestellt hat, wenn er das Wort gefunden hat für seine Schöpfung — erkennt er sich als Geist, erwacht er zum Bewußtsein. Das Wort ist der durchsichtig klare Ausdruck des Geistes; es ist selbst Geist, oder vielmehr es ist der Geist selber und zwar der erst zu voller Existenz gelangte Geist. Es ist keineswegs nur das Gefäß, in das der Geist seinen Inhalt, das Bewußtsein von sich selbst und den Dingen außer ihm, ergießt; auch nicht die bloße äußere Fassung, die er diesem Inhalt giebt, sondern es ist sein aus ihm herausgetretenes und in klar durchsichtiger Gestalt für sich fixirtes Wesen selber, eben sein Bewußtsein von sich und den Dingen. Und es ist eben deshalb sein erst zu wahrer Existenz gelangtes Selbst. Denn Gestalt gewinnen heißt: zur Existenz gelangen, und das Bewußtsein ist die eigenste Gestalt des Geistes. So erklärt es sich, daß das Wort, das zunächst nichts weiter ist als einerseits das Product und andererseits der Ausdruck des Geistes, dann für diesen selber zur Quelle des Bewußtseins, daß es zur lebendigen schöpferischen Macht wird, die ihn selbst erst in's Leben ruft, indem sie das Bewußtsein in ihm weckt.

Hiermit stehen wir nun vor dem Gedanken, den Shake-

ſpeare in der Logosidee, wie dieſe bei Johannes auftritt, ausgeprägt gefunden und der ihm dieſelbe zum Ausdruck der letzten und höchſten Wahrheit erhoben hat. Das Wort iſt nicht nur älter als der Menſch: es iſt auch älter als der Geiſt ſelbſt. Auch der Geiſt, ſo läßt ſich dieſer Gedanke ausſprechen — unterliegt dem Grundgeſetz alles Lebens, demzufolge dieſes ein Werden iſt. Sein Werden iſt Wiedergeburt aus ſich ſelbſt. Ideell iſt er von Anfang an vorhanden, aber zu realer Exiſtenz gelangt er erſt, wenn er zum Bewußtſein erwacht iſt, ſein Weſen iſt Bewußtſein. Das Erwachen zum Bewußtſein iſt ſeine Wiedergeburt, das aber vollzieht ſich im Wort, in dem Wort, in dem er ſich ſein Weſen gegenſtändlich macht, es ſich faßbar gegenüberſtellt. Das iſt Shakeſpeare der Sinn des: „Im Anfang war das Wort.“ Für Gott aber als abſoluten Geiſt fallen ihm Sein und Werden, Werden und Sein in Eins zuſammen. Er iſt aus ſeiner bloß ideellen Exiſtenz von Ewigkeit her im Wort aus ſich herausgetreten und hat ſich aus ſich heraus neu geſchaffen, ſich als Gott, als abſoluter Geiſt, erfaßt. Gott iſt das Wort — heißt alſo nicht: Gott iſt die perſonificirte Vernunft — die Vernunft iſt nur eins der nothwendigen Attribute Gottes, eine der Manifeſtationen ſeines Weſens —, ſondern es heißt: Gott iſt das perſonificirte Bewußtſein; das Bewußtſein iſt zugleich ſein Weſen und ſeine nothwendige Exiſtenzform. Er exiſtirt aber in doppelter Geſtalt als das Wort, als das perſonificirte Bewußtſein. Zuerſt als durch den Prozeß des Werdens unmittelbar und ein für alle Mal hindurchgegangener abſoluter Geiſt, und dann als der durch dieſen Proceß ewig hindurchgehende, ſich immer neu aus ſich heraus entwickelnde, ſich immer neu erfaſſende Geiſt. Jenes iſt er in Chriſtus, der deshalb ſein von Ewigkeit her gezeugter, „eingeborner Sohn,“ ſein volles göttliches Ebenbild, ſein zweites Selbſt und wie er, das Wort iſt; dieſes in der Welt, der Sphäre der räumlichen und zeitlichen Selbſtentfaltung Gottes, der Entfaltung ſeines Weſens zu der unendlichen Mannigfaltigkeit der einzelnen Dinge und Weſen,

der unbelebten und belebten, der unbewußten und der bewußten, in die alle er eingegangen iſt als das Wort, als der ſeiner ſelbſt und ſeines Wirkens in ihnen jeden Augenblick klar bewußte göttliche Geiſt. Das Wort, mit dem wir ſie bezeichnen, iſt die Geſtalt, die Gott ſowohl als die individuelle Lebensmacht der einzelnen Erſcheinungen wie als das einheitliche Lebenscentrum des Ganzen annimmt, in der er auf der einen Seite ſein Weſen in lauter individuellen Exiſtenzen auseinanderlegt und auf der andern zugleich jeden Augenblick ſich wieder zur Einheit in ſich ſelbſt zuſammenfaßt. Und es iſt noch insbeſondere die Geſtalt, die er als der das Bewußtſein des Menſchen tragende Geiſt angenommen hat und in der er in dieſem in ſtufenweiſe fortſchreitender, immer vollerer und reinerer Entfaltung ſeines Weſens Fleiſch werden will. Hier iſt es zugleich ſeine Offenbarung für den Menſchen, die dieſem auf jeder Stufe ſeiner Entwickelung und im engſten Anſchluß an ſeine durch ſie bedingte Verſtändnisfähigkeit das Räthſel ſeines Weſens und ſeiner göttlichen Beſtimmung löſt.

Ich beginne mit dem Wort als dem Träger und Ausdruck des den Dingen und Weſen der ganzen äußeren realen Welt zu Grunde liegenden Bewußtſeins. Hier tritt es nun als Name der Dinge und Weſen, auch des Menſchen ſelbſt, entgegen und es ſchließt hier nicht nur unſer Bewußtſein von ihnen in ſich, ſondern das in ihnen ſelbſt ſchlummernde Bewußtſein. Shakeſpeare berührt ſich hier mit Plato, was um ſo intereſſanter iſt, als auf Plato, auf deſſen in ſeiner Ideenlehre wurzelnde tiefe Auffaſſung des Worts die Logosidee der neuplatoniſchen Schule in letzter Inſtanz zurückzuführen iſt. Plato hat bekanntlich zuerſt erkannt, daß das Wort als Benennung der Dinge und Weſen niemals die Individuen, ſondern ſtets die Gattungen bezeichnet. Eben auf Grund dieſer Erkenntniß beſtimmt er das Weſen des Worts dahin, daß es das Ewige an den Dingen, das allein Weſenhafte an ihnen ausſpreche; es wird ihm zum Repräſentanten ihres göttlichen Urbildes, eben ihrer Idee. Ganz ähnlich Shakeſpeare. Auch er findet das Allgemeine

an den Dingen in dem Worte ausgesprochen und auch ihm ist dies das Göttliche an ihnen; es ist ihm der in durchsichtiger Klarheit ausgeprägte göttliche Gehalt derselben, gleichsam dessen reiner Widerschein. Aber während nun Platos Idee ihre wahre Existenz nicht in dem Gegenstand selbst, überhaupt nicht in der Welt der Wirklichkeit hat, sondern in der über dieser liegenden idealen Sphäre, ist der göttliche Gehalt, den Shakespeare in dem Worte findet, mit dem Gegenstand verwachsen; er bildet den realen Lebenskeim desselben und schließt daher zugleich sein Wesensgesetz, das Gesetz seiner Entwickelung, in sich. Hier gerade tritt der ganz moderne, der protestantisch-realistische Charakter Shakespeare's klar zu Tage. Die rein spiritualistische neuplatonische Logosidee — sie wird ihm zum prägnanten Ausdruck der Immanenz Gottes in der Welt. Das Wort als Name der Dinge und Wesen, also die Idee Plato's, ist nach seiner Auffassung ein Strahl von Gottes Geist, der sie in's Leben ruft und zugleich ihre Entwickelung beherrscht; es ist der schöpferische Gedanke Gottes, der in ihnen selbst verwirklicht dasteht, der aber, wie er aus seinem Bewußtsein stammt, so auch in selbstständiger Gestalt darin fortlebt; es ist eine ihm beständig lebendige Manifestation seines Bewußtseins.

Dann das Wort als Träger und Ausdruck der im Geist des Menschen von Anfang an schlummernden Bewußtseins. Hier ist es, wo Shakespeare's Auffassung ihren Höhepunkt erreicht und wo er Gedanken aufstellt, die bis auf den heutigen Tag noch Niemand wieder gedacht hat und die doch ebenso einfach wie tief und wahr sind, in der That ewige, im Wesen des Menschen selbst begründete Wahrheiten, wie sie sich eben „des Dichters Aug'" enthüllen, wenn es, „in schönem Wahnsinn rollend, blitzt auf zum Himmel, blitzt zur Erd hinab." — Daß er wie in dem Wort als Namen des Menschen, so auch in dem Wort als solchem, als Ausdruck des menschlichen Innern, die Stufen verzeichnet findet, die der Geist des Menschen in seinem Entwickelungsprozeß zu durchlaufen hat, habe ich schon angedeutet. Darin eben liegt es begründet, daß ihm die Offenbarung Gottes

durch das Wort zur Erziehung des Menschengeschlechts durch Gott selber wird, ein Gedanke, der in dieser allgemeinen Fassung dem Lessing'schen immerhin verwandt ist. Und darauf lassen sich auch die einzelnen, dieser Grundanschauung untergeordneten Gedanken zurückführen, die er hier entwickelt und durch deren Entfaltung er es erreicht, ein Bild jener vier oben charakterisirten Entwickelungsstufen der Menschheit, auch des Mittelalters, hinzustellen, obwohl er uns dieses nur in seiner Auflösung vorführt, das mit unserer eignen Auffassung derselben in allem Wesentlichen im vollsten Einklang steht. Ich muß hier selbstverständlich etwas näher eingehen, aber was ich darzulegen habe, ist von einer Tiefe und Originalität, die durch Nichts überboten werden kann und die auch uns Heutigen noch, auf der Höhe der Bildung unseres Jahrhunderts, des Neuen, so noch nie Gedachten, eine Fülle bietet.

Das Wort ist ihm zuerst der Träger und Ausdruck der inneren Harmonie des über den Gegensatz zur Welt hinausgehobenen, zum Bewußtsein seiner Erhabenheit über die Materie und ihre Macht erwachten Geistes. — Es ist reiner, d. h. immaterieller, von den Schlacken ebensowohl wie von der Schwere der Materie freier Geist. Schon seine äußere Gestalt ist keine eigentlich körperliche; es ist nicht mit Händen zu greifen, nicht mit dem sinnlichen Auge zu schauen, sondern von unseren Sinnen allein mit dem geistigsten derselben zu erfassen, mit dem Ohr, unsrem Organ für inneres Vernehmen. Es hat daher Antheil an dem Wesen des musikalischen Tons; es ist ein von der menschlichen Stimme erzeugter Klang von gleichförmigen Schwingungen, „von bestimmter meßbarer Höhe und Tiefe" (Hanslick), ein musikalischer Klang also, in der That ein Ton — ein Gebilde der Luft zwar, nicht aber des Körperlichen an ihr, der Materie, sondern ihres Erzitterns, das seinen Grund in der geistigen, die Unendlichkeit versinnlichenden Macht der Bewegung hat, die die Materie als solche aufhebt und zu geistiger Wirkung bringt. Und da die bewegende Macht hier die Menschen-

ſtimme iſt und dieſe als Organ des menſchlichen Geiſtes wirkt, ſo iſt es ſchon ſeinem Urſprung nach ein vorzugsweiſe geiſtig wirkender, ein bedeutſamer, ja, ein abſolut bedeutſamer Ton. Der menſchliche Geiſt ſelbſt, ſeine innere Unendlichkeit iſt es, die in ihm erklingt und rein erklingt. Denn nicht nur iſt die menſchliche Stimme — und, wohlgemerkt! Shakeſpeare ſelbſt faßt ſie gleich zu Eingang des Cyclus ſo[1]) — in ſich ſelbſt ein muſikaliſches Inſtrument und zwar nach den Reſultaten der heutigen Wiſſenſchaft — man denke an Helmholtz — das vollkommenſte von allen: ſie iſt auch nur das Werkzeug zur Erzeugung des Worts, und ein Mal gebildet, alſo als überliefertes, das eben hier allein in Frage ſteht, hat dieſes auch das Stoffartige, das ihm vermöge ſeines phyſiſchen Urſprungs aus der Kehle des Menſchen zunächſt noch anhaftete, von ſich abgeſtreift; es iſt zum reinen Ton geworden und wird daher, wie der muſikaliſche, zum Ausdruck der nach Erhebung über die endliche Welt, nach dem Genuß ihrer inneren Unendlichkeit ringenden Empfindung; ja, es wird ſelbſt zur Muſik — im Munde des Dichters, wenn dieſer die Harmonie ſeines Innern in ihm ausſtrömt, oder wenn ihn dieſes treibt, „zu ſagen, was er leidet, in Melodie und Rede die tiefſte Fülle ſeiner Noth zu klagen". Hier, ſieht man, berührt ſich Goethe mit Shakeſpeare, das Wort iſt Beiden der Träger der Harmonie, der Harmonie des ſubjectiven Geiſtes mit ſich ſelber, und es iſt in der That dieſe Harmonie ſelbſt. Wenn es die Empfindung in ſich aufgenommen hat, dann iſt es Harmonie, denn dann iſt es die Durchdringung der Form der Unendlichkeit mit unendlichem Gehalt; es repräſentiert in ſich ſelbſt die Aufhebung des Gegenſatzes, in dem der in der Empfindung ſich zuſammenfaſſende ſubjective Geiſt zu ſeiner endlichen, materiellen Exiſtenz ſteht.

Daß der muſikaliſche Ton darum doch nicht nur der ſeelenvollſte, ſondern auch der eigentliche Ausdruck des Lebens der Empfindung iſt, der berufene Verkündiger ihrer inneren Unend-

[1]) Richard II, Act 1, Sc. 3: die oben ſchon citirte Rede Norfolk's.

lichkeit, verſteht ſich nach dem, was ich oben über das Weſen des Worts geſagt habe, wohl von ſelbſt. Das Wort iſt ſtets der Ausdruck des Bewußtſeins, es iſt es ſchon ſeiner Natur nach; es articulirt den Ton und feſtigt ihn, es nimmt ihm das Schwebende, allmählich Ausklingende, gerade das, worin die Empfindung ihr eigenes Weſen wiederfindet. Es iſt eben deshalb nie bloß das Echo, in dem der Geiſt ſich unmittelbar vernimmt: vielmehr wird ſich dieſer in demſelben ſeiner ſelbſt, ſeiner Unendlichkeit bewußt. Aber er wird ſich ihrer bewußt eben durch den Klang des Wortes.

Das iſt hier der Grundgedanke Shakeſpeare's und, merkwürdig genug! berührt er ſich auch hier wieder mit einem unſerer neueren Sprachforſcher, Max Müller nämlich. So entſchieden Müller die Entſtehung der Sprache aus der bloßen Schallnachahmung oder aus Interjectionen zurückweiſt: er nennt doch[1]) die vier- bis fünfhundert Wurzeln, welche als die letzten Beſtandtheile in den verſchiedenen Sprachfamilien zurückbleiben — nach Andern ſind es gegen tauſend — phonetiſche Grundtypen. Und nun ſtellt er folgenden geiſtreichen Gedanken auf[1]): „Es giebt ein Geſetz," ſagt er, „welches ſich faſt durch die ganze Natur hindurchzieht, daß jedes Ding, das iſt, einen Klang von ſich giebt. Jede Subſtanz hat ihren eigenthümlichen Klang. Wir können auf die mehr oder weniger vollkommene Structur der Metalle aus ihren Vibrationen ſchließen, aus der Antwort, die ſie ertheilen, wenn man ſie nach ihrem Naturklange fragt. Gold erklingt anders als Zinn, Holz anders als Stein, und verſchiedene Klänge entſtehen, je nachdem die Erſchütterung des Körpers verſchieden iſt. Ebenſo war es mit dem Menſchen, dem vollkommenſten Organismus unter den Werken der Natur. Der Menſch war in ſeinem vollkommenen Urzuſtande nicht, wie die Thiere, nur mit dem Vermögen begabt, ſeine Empfindungen durch Interjectionen und ſeine Wahrnehmungen durch Onomatopöie auszudrücken, er beſaß auch das Vermögen, den vernünftigen Conceptionen ſeines

[1]) A. a. O. S. 331.

Geiſtes einen beſſeren, feiner articulirten Ausdruck zu geben.“ Die hier aufgeſtellte Hypotheſe von dem Urſprung der Sprache, die dem Menſchen in ſeinem Urzuſtande ein beſonderes muſikaliſches Vermögen beilegt, einzig zu dem Zweck, ſeinem Geiſte einen tönenden Ausdruck zu geben, einen „Inſtinct des Geiſtes,“ wie Max Müller ſagt, der unwiderſtehlich gewirkt habe, dann aber, nachdem er ſein Werk gethan, erloſchen ſei —, dieſe Hypotheſe mag man mit Lazar Geiger noch ſo entſchieden als eine „Zuflucht zum Unbegreiflichen“, als eine Rückkehr zum „myſtiſchen“ Standpunkt verwerfen: die innige Beziehung, die Max Müller zwiſchen dem Leben des Geiſtes und dem *Klang* des Wortes, dem *muſikaliſchen* Charakter deſſelben findet, bleibt darum doch ein Aperçu, das einen Kern von Wahrem in ſich ſchließt. Hier begegnet er ſich mit Shakeſpeare und zwar gerade in dem Grundgedanken. Nur daß er freilich dieſe Beziehung viel zu weit auch auf den wahrnehmenden und denkenden Geiſt des Menſchen ausdehnt. Shakeſpeare beſchränkt ſie auf das *Gefühl*, auf den noch ganz und allein in ihm, in der *unmittelbaren* Empfindung ſeiner inneren Unendlichkeit und ſeinem Gegenſatz zur Welt lebenden *ſubjectiven* Geiſt, denſelben Geiſt, der dann auf einer höheren Stufe die *Muſik* aus ſich erſchafft und in ihr ſeinen vollen Ausdruck findet. Das in *dieſem* Geiſte ſchlummernde *Bewußtſein* alſo, das Bewußtſein ſeiner *inneren Unendlichkeit*, liegt nach der Auffaſſung des Dichters von vornherein im Wort ausgeprägt. Es liegt in ihm ausgeprägt — *ein* Mal, inſofern es ein *muſikaliſcher* Ton iſt, alſo, wie geſagt, reiner, von den Schlacken ſowohl wie von der Schwere der Materie befreiter Geiſt — nach dieſer Seite repräſentirt es ſchon als ſolches, noch ohne Rückſicht auf den Sinn, den es in ſich ſchließt, die Sphäre der Unendlichkeit — dann aber, inſofern es ſich ſchon in dem *Klang* des Wortes ankündigt, in der in ihm gleichſam verkörperten *Harmonie*, die auch uns noch aus ihm herausklingt. *Der bloße Klang des Wortes* hat die Macht, den Geiſt zum Bewußtſein ſeiner inneren Unendlichkeit, ſeiner eigenen inneren Harmonie zu wecken. Er erhebt ihn nicht nur in die der Macht

der Materie entzogene Sphäre der Unendlichkeit, er vermittelt ihm auch das Unendliche selber. Alles Unendliche, Gott selbst, die Personification der Unendlichkeit, den Himmel, die räumliche Verkörperung derselben, alle ihre symbolischen irdischen Abbilder und Repräsentanten, die unendlichen Gefühle ferner, die uns die Brust schwellen und uns hinausheben über die Schranken der Welt, uns aufstreben lassen zum reinen Genuß unserer höheren Natur, zur Einheit mit Gott und zum Leben in ihm — wir haben keine andre, diese Gestaltungen oder Manifestationen des Unendlichen für unser Bewußtsein fixirende Bezeichnung derselben, als immer das Wort. Das Wort ist nicht nur in sich selbst immaterieller Geist, es ist auch — als Name — der Ausdruck und Träger alles Unendlichen. Und nicht etwa ist es nur sein zufälliger, äußerer Träger, sondern der unendliche Sinn gehört zu dem Wort; er ist mit ihm verwachsen und klingt aus ihm heraus, ebenso wie das Wort zu dem Sinn gehört und mit ihm verwachsen ist, uns ihn sofort, eben durch seinen Klang, lebendig empfinden läßt. So steht es in der Sprache jedes Volkes und damit auch in dessen Leben da, in dem großen geschichtlichen Leben, wie in dem des allein auf sich bezogenen Einzelnen, und so faßt es Shakespeare. Es ist ihm nicht nur die Form der Unendlichkeit, sondern es trägt diese auch als Gehalt in sich; es ist die volle Durchdringung beider, der Ausdruck und Träger des über die Welt der Materie hinausgehobenen Geistes —, kurz, es ist der unendliche Geist selbst, und zwar ist er das als der seiner Unendlichkeit bewußt gewordene Geist. So motivirt Shakespeare hier seine Auffassung Gottes als des Worts, und wie zutreffend nicht nur, sondern auch wie groß und tief erscheint dieselbe schon hier! Daß es die Vorstufe des von ihm geschilderten geschichtlichen Prozesses ist, die er hier vor Augen hat, das Mittelalter, das Jünglingsalter der modernen Menschheit, das die von ihm erreichte innere Harmonie auch noch in dem, das Nationale noch ganz ausschließenden innigen Gemeinschaftbewußtsein der ganzen christlichen Menschheit, das so charakteristisch für dasselbe ist, ausprägte, hat man längst

erkannt. Wie lebendig aber und zugleich wie erschöpfend prägt das Wort für den mittelalterlichen Menschen, der sich seiner endlichen Existenz noch allein als Schranke bewußt wird und noch ganz in seiner Empfindung befangen ist, das Wesen Gottes in sich aus! Es zeigt ihm Gott als den Allmächtigen, der über jede äußre Beschränkung durch die Materie, als den Heiligen, der über jede innere Berührung mit ihrem Schmutz ein für alle Mal und absolut hinausgehoben ist; es zeigt ihm Gott ferner als den Unendlichen, den reinen Geist und als das ganz im Geist, in der — dem mittelalterlichen Menschen — einzig wahren Form desselben, der Empfindung, der unendlichen Liebe lebende und in ihr unendlich selige Wesen — kurz, als die personifizirte, ihrer selbst jeden Augenblick voll bewußte und sich voll genießende reine Harmonie. Es ist sachlich dieselbe Auffassung, die aus Raphael's Gesang in dem Prolog im Himmel und aus Shakespeare's eigner, an die Harmonie der Sphären anknüpfender Schilderung des Glücks der Seligen am Schluß des Kaufmanns von Venedig spricht und die in ihrer eigenen Sphäre, eben der musikalischen, Niemand inniger und ergreifender ausgeprägt hat, als Gluck in seinem „Orpheus und Eurydice." Und wie wunderbar, oder vielmehr welch' ein Zeugniß für die Sicherheit der dichterischen Intuition in Shakespeare! Gerade derjenige unserer Ästhetiker, der in seiner Wissenschaft am entschiedensten den modern philosophischen Standpunkt vertritt, kein Geringerer als Vischer, langt in seiner Betrachtung des Mittelalters, da, wo er dessen Ideal fixirt, bei einem Resultat an, das sachlich mit der Auffassung Shakespeare's genau zusammen stimmt. Vischer nennt in seiner Ästhethik (Bd. II., S. 488 und 489) das Ideal der mittelalterlichen Menschheit das musikalische und schreibt ihrer Phantasie, „das empfindende, wenn man will", sagt er, „das musikalische Schauen" zu. Shakespeare gelangt zu diesem Resultat, wie ich gezeigt habe, von dem musikalischen Charakter des Wortes aus, über den er volles Bewußtsein hat, ja, den er zur Grundlage, man möchte fast sagen, zum Thema — das

Wort in seinem musikalischen Sinn genommen — des ersten Theils des Cyclus macht, und wenn er nun allerdings auch nicht das Mittelalter selbst, sondern nur dessen Auflösung darstellt, so stellt er diese letztre doch dar als Auflösung der einst erreichten Harmonie und er bringt sie auch als solche zur Wirkung; er versinnlicht sie eben an der Zerstörung der im Worte gleichsam verkörperten Harmonie, an der zur Herrschaft gelangten Lüge, die mit allem bis dahin als heilig Verehrtem ein freventliches Spiel treibt und die so zugleich zum Grundzug in dem Gemälde des „zweiten Falls des fluchbeladenen Menschen" wird, den dieser Theil des Cyclus darstellt.

Das Wort ist Shakespeare zweitens der Träger und Ausdruck der Idealität des Geistes, seiner Macht, die Materie zu sich emporzuheben und nach seinem Bilde zu gestalten, seiner schöpferischen, Ideale bildenden Kraft. — Das Wort ist mehr als reiner Geist, der nur dadurch über die Materie hinauskommt, daß er sie negirt: es ist reine Form, d. h. Geist, der die Materie in sich aufgenommen und sie aus sich, aus seinem idealen Wesen heraus, gleichsam wiedergeboren, sie der Form nach zu Geist geadelt hat. — Es ist keineswegs nur musikalischer, es ist auch plastischer Natur. Es zeigt seine plastische Natur schon darin, daß es den Ton, durch den es seinen Sinn dem Ohr vermittelt, zum Bild für das Auge umschafft, für das Auge des Geistes, für das innere Anschauen mittelst der Phantasie. — Wie es aus dem Bewußtsein stammt, so wendet er sich auch an das Bewußtsein; aber es wendet sich zunächst an die Auffassung mittelst der Phantasie. Es fixirt die Gegenstände, die es bezeichnet und giebt ihnen Gestalt; es ist hier den bildenden Künsten verwandt.

Seinem Ursprung nach ist bekanntlich jedes Wort, auch das abstracteste, die sinnliche Veranschaulichung des geistigen Gehalts, der den Menschen an den Dingen, die sie mit ihm bezeichneten, entgegengetreten war. Die Entstehung der Wörter knüpft sich an den Eindruck, den dieser oder jener bestimmte

einzelne Gegenstand durch das in seiner äußeren Erscheinung sich ausprägende Geistige an ihm auf die Phantasie der Menschen gemacht hatte. Nicht den abstracten Begriff der Gattung, der dem Menschen der Urzeit noch ein Unfaßbares war, galt es im Worte zu fixiren, sondern das was ihm aus der äußern Erscheinung des vor ihm stehenden einzelnen Gegenstandes als dessen geistiger Gehalt, als seine nach Gestaltung ringende Idee entgegentrat. Das Wort ist die klar durchsichtige Fixirung der Idee des Gegenstandes und es ist die Fixirung derselben in individueller Form. Das ist nach den Hauptvertretern unserer heutigen Sprachforschung[1]) der Ursprung des Worts, insofern es uns als Name der Dinge und Wesen entgegentritt, und dieser Ursprung wirkt auch heute noch in ihm fort. Allerdings ist diese bildliche Bedeutung desselben mit der fortschreitenden Entwickelung der sich immer mehr vergeistigenden Sprache mehr und mehr verblaßt; es ist zum Träger des Begriffs geworden, in dem gerade alles eigentlich Lebendige an dem Gegenstand, eben das Individuelle, ausgelöscht ist. Aber selbst in dieser Gestalt stellt es uns immer noch ein, wenn auch ganz farbloses, unbestimmtes Bild desselben vor die Seele, das sofort wieder Leben und Farbe gewinnt und individuelle Züge annimmt, wenn es uns betont entgegentritt; es vergegenwärtigt uns dann den Gegenstand gerade als den individuellen Träger der in ihm wirkenden Idee: „Er ist ein Mann", heißt auch uns noch: er ist ein rechter Mann, das Ideal des Mannes. Und da eben liegt nun die schöpferische Kraft des Wortes und seine Verwandtschaft mit den bildenden Künsten: es wirkt auf die Phantasie genau wie diese; es stellt ihr zuerst nur die Form der Dinge vor Augen, befreit von der Schwere und den Schlacken der Materie, es tilgt dann alles bloß Zufällige und Äußerliche, das auch ihrer Form noch in der wirklichen Welt, der Sphäre des störenden Zufalls, anhaftet, aus und führt uns ein Bild derselben vor, das die ewigen Grundzüge ihres Wesens rein

[1]) Vgl. z. B. Max Müller a. a. O. Bd. I, S. 319 ff.

und klar in sich ausprägt; kurz, es erhebt sie in die ideale Sphäre, es ist das Prinzip des schönen Scheins, und muß es auch wieder, wie als Träger und Ausdruck der Harmonie der Musik, so als Prinzip des schönen Scheins, den bildenden Künsten insofern den Vorrang einräumen, als es sich nicht an die unmittelbar sinnliche Anschauunng zu wenden vermag, sondern nur an die der Phantasie: schöpferische Ideale bildende Macht bleibt es darum doch. Es bethätigt sich als solche schon im täglichen Leben, wenn wir uns seiner in dem uns Allen eingeborenen Streben bedienen, uns der Welt in möglichst günstigem Lichte darzustellen. In der That wirkt es schon hier idealisirend. Es umgiebt den Einzelnen, der es geschickt zu handhaben weiß, mit einem idealen Schein. Und diese Kraft des Wortes wächst nun mit dem idealen Gehalt des Menschen und seinem inneren Drange nach dem Ideal. Im Munde des Dichters gewinnt es die Macht, alles Irdische, die Welt als Ganzes, wie jede endliche Erscheinung, besonders aber alles Lebendige mit dem Glorienschein des Ideals zu umkleiden, es mit einem selbst das Gemeine verklärenden Glanze zu umgießen; es stellt den Menschen namentlich ein Bild ihres eignen idealen Wesens vor die Seele, das sie hinreißt und sie über die gemeine Wirklichkeit hinaushebt in die ideale Sphäre, sie diese als ihre eigentliche Heimath empfinden läßt. Auch hier stimmt Goethe wieder mit Shakespeare zusammen. Man denke an seine Episteln über das Lesen, an die hier von ihm „in vergnüglicher Stimmung" hingeworfene Schilderung des Zaubers, mit dem der Meister dieser Ideale schaffenden plastischen Kraft des Worts, Homer, in der Ilias sowohl wie in der Odyssee den Hörer umstrickt. Sein „Wort" sagt Goethe „schmeichelt dem Geiste sich ein, sei auch der Hörer, wer er sei":

> Dort sieht jeglicher Held in Helm und Harnisch, es sieht hier
> Sich der Bettler sogar in seinen Lumpen veredelt.

Das Wort ist aber nicht nur der Vermittler des Ideals für den Menschen: es macht ihn auch überhaupt erst zum Menschen, zu einem idealen geistigen Wesen, denn nur so weit

er das Wort beherrſcht, iſt er Geiſt. „Wie nur der Geſelle,“ ſagt Prinz Heinrich — Heinrich IV., 1. Theil Act 2, 4 — von dem Kellner Franz, der immer nur ſein — „Gleich, Herr, gleich!“ zu rufen weiß, „wie nur der Geſelle weniger Worte haben kann, als ein Papagei, und doch iſt er eines Weibes Sohn!“ Das Wort iſt der Gradmeſſer der geiſtigen Kraft des Menſchen. Es iſt ferner der Vermittler des idealen Selbſtbewußtſeins für den Einzelnen. Wenn ſein Inneres in Gährung iſt, wenn der dunkle Geiſtesdrang in ihm ſich zur Klarheit durchzuringen ſtrebt, dann iſt es das Wort, das ihm Licht über ſich und ſeine geiſtige Eigenart, ſein durch ſie bedingtes inſtinctives Streben giebt, und auch da zeigt es ſich als ſchöpferiſche Macht: es ſchafft ihn neu, es macht ihn mit einem Schlage, wenn auch zunächſt nur erſt für ſein eignes Bewußtſein, zu dem, was er ſeiner Natur nach ſein ſoll. Und endlich übt es auch als ſcheinbar todtes Wort, als bloßer Name, eine, ſeinen Träger zum Ideal geſtaltende, ſchöpferiſche Macht. Welcher Nimbus umſchließt nicht für die große Maſſe das Haupt des perſönlich vielleicht völlig nichtigen Fürſten, bloß weil er mit dem Namen Fürſt benannt iſt! Mit wie reinem Glanz umwoben ſteht nicht dem gläubigen Chriſten die „Grabesſtätte Chriſt's,“ überhaupt „das heilige Land“ vor der Seele, „über deſſen Hufen die ſegensreichen Füße ſind gewandert, die uns zum Heil vor vierzehnhundert Jahren genagelt wurden an das bittre Kreuz!“ (Heinrich IV., 1. Theil Act 1, 1. Eingangsrede des Königs.) Dazu aber kommt dann noch, daß das Wort auch der Träger und Ausdruck aller Ideale unſeres Geiſtes iſt. Wie das Wort als Name der Dinge ſtets ihr Ideal in ſich ſchließt und, betont, es uns vor Augen ſtellt: ſo giebt es auch nichts Ideales, das wir für unſer Bewußtſein anders als mit dem Wort bezeichnen könnten: das Wort iſt auch hier wieder der von Anfang an für ſich fixirte Ausdruck des in uns ſchlummernden Bewußtſeins, hier des ganzen idealen Gehalts deſſelben. Und ebenſo ſind auch hier wieder Sinn und Wort untrennbar verſchmolzen. Das Wort, das unſerer inneren An-

schauung ein bestimmtes Ideal entgegenbringt — es schließt dieses Ideal auch als seinen eigentlichen und einzigen Gehalt in sich und es prägt es uns in voller Klarheit und Reinheit aus. Es ist eben reine Form, „ganz zu Gestalt gewordene Idee und zum vollen Ausdruck der Idee gelangte Gestalt.“[1])

Und deshalb ist es in seinem letzten und höchsten Sinn das Ideal selbst, also Gott. Das Wort ist Gott, insofern Gott der Urquell der Schönheit ist; es zeigt ihn uns als den die Materie zu sich emporziehenden, sie adelnden und verklärenden Geist, als den Schöpfer und Träger einer Welt, die, anders als die materielle, zum Kosmos geordnet und in der, wie das Ganze, so auch alles Einzelne in die Form des Ideals gegossen und aus ihr gestaltet ist. Und es zeigt uns ihn in seiner eigenen Existenz als den ganz und allein im Anschauen des Ideals lebenden und es in sich selbst darstellenden Geist, als das personificirte volle und reine Ideal. Selbst seine alles beherrschende Macht, seine Allmacht, ebenso wie seine Heiligkeit, stempelt es zur nothwendigen Wirkung und zugleich zum Grundzug seines idealen Wesens und seine Liebe ist beseligende Schönheit. Auch hier spricht das Wort wieder ebenso erschöpfend wie durchsichtig klar das Wesen Gottes aus, eines Gottes freilich, der weit mehr dem griechischen Apollo gleicht, als dem von Christus offenbarten. Es ist eben der Gott der ihrem Grundwesen nach der Welt zugewandten, heidnischen Epoche der Renaissance,[2]) und ihr Prinzip ist es, das Shakespeare, wenn auch, ich wiederhole es, unbewußt, hier ausspricht,

[1]) Vgl. Vischer, Ästhetik Bd. I, S. 149.

[2]) „Die Menschen der Renaissance waren im hohen Grade thatkräftig und schöpferisch; sie gestalteten die Welt um mit einer revolutionären Energie und fieberhaften Thätigkeit, gegen welche der Prozeß moderner Civilisation sanft erscheinen muß. Ihre Triebe waren roher und gewaltiger, ihre Nerven stärker als die des heutigen Geschlechts. Es wird immer wunderbar erscheinen, daß die zartesten Blüthen der Kunst, die idealsten Schöpfungen der Malerei auf dem Grunde einer Gesellschaft erwuchsen, deren sittliche Verderbniß und innere Brutalität uns heute Lebenden unerträglich sein müßte.“ (F. Gregorovius, Lucrezia Borgia. S. 93).

ihr Weſen entfaltet er in ſeiner Darſtellung der zweiten großen Entwickelungsſtufe des proteſtantiſchen Prinzips. War das erſte Erwachen des Geiſtes der Menſchheit Hinausſtreben über den Widerſpruch ſeiner endlichen, materiellen Exiſtenz, zum Genuß ſeiner inneren Unendlichkeit: ſo iſt ſein erſter Schritt, nachdem er ſich ſeiner ſelbſt bewußt geworden, daß er ſeine endliche Exiſtenz ſelbſt vergeiſtigt, daß er ſie aus dem ihm eingebornen Ideal heraus neu ſchafft und ſie mit deſſen Glanz umgiebt. Das thut die Zeit der Renaiſſance nicht nur in der Kunſt, ſondern auch im Leben, ſie ſchafft das ganze innere und äußere Leben der Menſchheit neu und ſtellt es auf ideale Baſis. Das künſtleriſche Schaffen der Epoche bleibt in Shakeſpeare's Darſtellung ſelbſtverſtändlich ausgeſchloſſen; was er uns in dem hierher gehörigen zweiten Theil des Cyclus vorführt, das iſt einerſeits das in der Menſchheit zum Durchbruch gelangte neue Selbſtbewußtſein ſelber, das Bewußtſein ihres eigenen geiſtigen Weſens, und andererſeits die Neugeſtaltung ihres äußeren Lebens aus deſſen idealem Bewußtſein heraus.

Das Wort iſt ihm drittens der Träger und Ausdruck der Herrſchermacht des Geiſtes. Es iſt mehr als bloße reine Form, zu der der ſubjective Geiſt des Menſchen in ſeinem idealen Drange die Materie geſtaltet, um ſie für ſein Anſchauen, alſo dem Scheine nach, zu Geiſt zu adeln: es iſt ſelber Geiſt, realer, objectiver Geiſt, der in Geſtalt des Weſensgehalts des Gegenſtands, den wir mit ihm bezeichnen, in demſelben lebt und wirkt. Schon dadurch kennzeichnet es ſich als geiſtiger Natur, daß es eben durch dieſen Gehalt zur Bezeichnung gleichſam der Quinteſſenz, des geiſtigen Extracts des Weſens des Gegenſtandes wird, und es bezeichnet dieſen nicht nur, es prägt ihn auch in ſich aus und ſpiegelt ihn deutlich wieder; aber es wendet ſich hier nun allerdings, eben weil es geiſtiger Natur iſt, nicht an unſere Sinne oder unſere Phantaſie, um uns zum Bewußtſein zu wecken, ſondern an unſern eignen Geiſt, an eine der Grundmächte deſſelben, unſer Erkenntnißvermögen; es iſt nicht mehr den Künſten, ſondern der Wiſſenſchaft verwandt.

Daß das Wort als Name der Dinge und Weſen für Shakeſpeare, wie ſchon für Plato, das allein Weſenhafte, das Allgemeine an ihnen iſt, daß es auch für ihn der in durchſichtiger Klarheit ausgeprägte göttliche Gehalt derſelben, gleichſam deſſen reiner Widerſchein iſt, wiſſen wir bereits, ebenſo aber auch, daß er nun in Gegenſatz zu Plato dieſen göttlichen Gehalt als mit ihnen verwachſen und als ihren realen Lebenskeim auffaßt, der auch ihr Lebensgeſetz ſchon in ſich ſchließt. Für ihn alſo bildet das Wort in dieſem dritten Sinne auf der einen Seite die lebendige Einheit alles deſſen, was den Weſensgehalt des Gegenſtandes bildet, den es bezeichnet und dieſem ſeine ihn von allen andern unterſcheidende Eigenart giebt; es hält ihn in ſich zuſammen, giebt ihm innern Halt und ſchafft ihm ſo ſelbſtſtändige Exiſtenz; auf der andern, als ſein Weſensgeſetz, ordnet es ihn dem Allgemeinen, das es in ſich darſtellt, unter, ſetzt ihm feſte innere Schranken und beſtimmt und regelt innerhalb dieſer Schranken ſeine ihm durch ſeine Eigenart angewieſene innere Entwickelung. So wirkt es als Name zunächſt jedes einzelnen concreten Gegenſtandes, dann aber auch der Art oder Gattung, der derſelbe angehört, ferner der wieder über dieſen ſtehenden Naturreiche, endlich auch der Welt ſelber als des alles Exiſtirende in ſich ſchließenden Ganzen, und immer iſt es der in ihm ſich widerſpiegelnde göttliche Gehalt der Dinge, der ihm dieſe Bedeutung verleiht, der es mit andern Worten zum Träger und Ausdruck der Herrſchermacht des Geiſtes erhebt. Darauf eben begründet ſich die Verwandtſchaft dieſes Wortes mit der Wiſſenſchaft. Es wendet ſich, wie geſagt, an unſer Erkenntnißvermögen, an daſſelbe Organ unſers Geiſtes, deſſen ſich auch die Wiſſenſchaft bedient; es will uns, wie dieſe, das innere Weſen der Dinge, eben ihren göttlichen Gehalt, erſchließen; es will uns endlich, wie ſie, den Weg bahnen zur Herrſchaft über dieſelben. Und muß es nun auch, inſofern es ſich nicht an die bewußte Thätigkeit unſers Geiſtes, ſondern an unſer unmittelbares Verſtändniß wendet, hier ebenſo der

Wiſſenſchaft den Vorrang einräumen, wie oben als Träger und Ausdruck erſt der Harmonie und dann des Ideals der Muſik und den bildenden Künſten: es bleibt darum doch die erſte und Grundquelle aller unſerer Erkenntniß und damit auch unſerer Herrſchaft über die Dinge.

Schon da macht es uns zu Theilhabern ſeiner Herrſchermacht, wo wir in dem oft genug in jedem von uns ſich geltend machenden Streben, die Menſchen für unſere Zwecke zu gewinnen, uns ſeiner bedienen, um ihnen dieſe als in ſich berechtigt oder in ihrem eignen, wenn nicht ſogar in dem gemeinſamen Intereſſe Aller liegend darzuſtellen; da ferner, wo wir eine uns ſelbſt ganz beherrſchende und dadurch ſchon als in höheren, ſittlichen Motiven begründet ſich ankündigende Ueberzeugung ausſprechen und ihr Eingang zu verſchaffen ſuchen, ja, ſelbſt da bewährt ſich das Wort in unſerm Mund noch als Macht, wo wir eine rein ſubjective Anſicht, eine leere Vermuthung aufſtellen, vorausgeſetzt, daß es uns gelingt, ſie dem Hörer als ſachlich wohlbegründet erſcheinen zu laſſen, denn dann haben wir ihn auch für ſie gewonnen. Und welche, ſchon in ſeiner thatſächlichen Geltung im geſellſchaftlichen Leben zu Tage tretende Bedeutung hat nicht das Wort, mit dem wir den ganzen ſittlichen Gehalt unſerer Perſönlichkeit zum Pfande ſetzen, das Ehrenwort, es fordert nicht nur, es findet auch Glauben, die Sitte verbietet, ihm denſelben zu verſagen. Welche Macht endlich — um endlich nur das noch hervorzuheben — übt das Wort im Munde eines durch ſein Wiſſen, ſeine allgemein anerkannte geiſtige Bedeutung als Autorität, durch ſeine Thaten als groß, durch ſeinen Rang, ſeine geſellſchaftliche Stellung als einflußreich daſtehenden Mannes! Hier wirkt es ſchon als bloßer Name; der Nimbus, der dieſen umgiebt, wird ſeine Macht über die große Maſſe der Menſchen nicht leicht verfehlen.

Daß in allen dieſen Fällen der objective Gehalt, der dem Wort innewohnt oder doch innezuwohnen ſcheint, das Entſcheidende iſt, ſieht man leicht, und das iſt nun für Shakeſpeares Auffaſſung hier noch von beſonderer Bedeutung ge-

worden; es hat ihr einen neuen höchst bedeutsamen Zug hinzugefügt. Für ihn ist der Gehalt schon als solcher eine Macht, auch da also, wo er uns ohne die Hülle des Wortes klar erkennbar entgegentritt. Eine That z. B., die ja stets nothwendig objectiven Gehalt nicht nur in sich trägt, sondern ihn auch, wie mit Händen zu greifen, in sich ausprägt, bedarf dieser Hülle überhaupt nicht; sie spricht sogar noch deutlicher und eindringlicher als das Wort, sie erst ist das eigentliche, das wahre Wort. Was sind Betheuerungen freundschaftlicher Gesinnung, Verheißungen von Diensten gegen die durch Thaten bewährte Gesinnung, gegen in Thaten sich ausprägende Dienste? Truth hath better deeds than words to grace ist, heißt es schon in den beiden Veronesern Act 2, 2. Und dazu nun die Heldenthat, die wie oben bereits angedeutet, schon dem Namen ihres Urhebers Macht giebt über die Gemüther der Menschen. — Auch hier berührt sich wieder Goethe mit Shakespeare, obschon er allerdings diesen erweiterten Sinn des Wortes nicht kennt. Die That aber will auch er in der Johanneischen Logosidee finden; ihm, d. h. seinem Faust, „hilft der Geist, auf ein mal sieht er Rath und schreibt getrost: Im Anfang war die That.“ Shakespeare aber geht nun noch einen Schritt weiter. Wie die That, so ist ihm auch die Thatsache schon als solche, auch ohne Einkleidung in Worte, eine Macht; auch sie ist ihm ein vorzugsweise deutlich und zugleich eindringlich redendes Wort, und da nun selbstverständlich auch unsre Erlebnisse als Thatsachen zu gelten haben, vor Allem die schmerzlichen Erfahrungen und Enttäuschungen, die das Leben uns bereitet, so gewinnt das durch sie zu uns sprechende Wort noch eine besonders tiefgreifende Bedeutung für uns. Es mahnt uns an unsre Ohnmacht dem Leben gegenüber, aber es mahnt uns an dieselbe nur, um uns zu Theilhabern seiner Herrschermacht zu machen, es will uns dazu führen, uns, wenn auch nur innerhalb gewisser Grenzen, gerade das zu sichern, was wir in allererster Linie erstreben, die Herrschaft über unser Schicksal. Es wendet sich daher hier nicht nur an unser Erkenntnißvermögen, sondern

auch an unſre Vernunft. Es ſtellt Forderungen an uns, zu deren Erfüllung der Appell an ſie uns treiben ſoll, und deren Nichterfüllung uns dem Schickſal, dieſer den mitleidloſen Gang des Lebens in ſich gleichſam perſonifizirenden Macht, wehrlos preisgeben würde. Es zwingt uns mit einem Wort, uns ſelbſt verantwortlich zu ſprechen für das Schickſal, das uns trifft.

Das tritt noch beſonders klar heraus, wenn man ſich vergegenwärtigt, daß ſelbſtverſtändlich auch den Menſchen der Name, den er trägt, das Wort Menſch alſo, als ein Weſen von objectivem geiſtigen Gehalt bezeichnet, das eben deshalb auch das Geſetz ſeiner Entwickelung ſchon in ſich trägt und deſſen Walten in ihm unterworfen iſt. Ihn aber bezeichnet es nun zugleich ſelbſt als Geiſt, als ſubjektiven Geiſt, als ein ideales Weſen alſo, das als ſolches gar nicht anders kann als ideale Forderungen an das Leben zu ſtellen, die es verwirklicht ſehen will; als ein freies Weſen ferner, das jeder Schranke, die das Leben oder ſein eignes Innere ihm zu ſetzen Miene macht, widerſtrebt und dem die Wahl gelaſſen iſt, ob es in ſie eingehen will oder nicht. Da tritt nun jenes durch Thatſachen, durch ſeine eignen Erlebniſſe zu ihm redende Wort und mit demſelben außer der Mahnung, ſich ſeiner Ohnmacht dem Leben gegenüber bewußt zu werden, noch die an ihn heran, die Schranken, die ihm dieſes ſetzt, als in der Vernunft begründet und als die Bedingungen ſeiner Freiheit und damit auch ſeiner Herrſchaft über das Schickſal zu erkennen. Hier iſt es, wo auch für Shakeſpeare das Wort den Sinn des griechiſchen Logos gewinnt, auch ihm iſt es die Vernunft, und zwar iſt es ihm dieſe gleichſam als die Seele des ſich von innen heraus nach ewigen und umwandelbaren Geſetzen vollziehenden Entwicklungsganges alles Lebens, insbeſondre des Menſchenlebens. Die in dieſem Entwickelungsgang, in der Herrſchaft der Nothwendigkeit ſich offenbarende Vernunft — ſie iſt ihm hier das Wort, ſie iſt es alſo auch, die in ſeinen Erlebniſſen, in der durch dieſe ſich ihm aufdrängenden Erkenntniß ſeiner Ohnmacht

dem Leben gegenüber zu ihm ſpricht, und ſie verkündigt ihm nun hier noch eine neue Thatſache, die inhaltreichſte und für ihn bedeutſamſte von allen, eben die auf ſie begründete Herrſchaft der Nothwendigkeit im Leben. Ihr, fordert ſie, ſoll er ſich unterwerfen und mit dieſer Forderung wendet ſie ſich nun auch an ſeine Vernunft, er ſoll nicht nur erkennen, daß die ſeiner Freiheit geſetzten Schranken in dieſer Herrſchaft der Nothwendigkeit, die ſich ſelbſtverſtändlich auch auf ſeine innere Welt erſtreckt, ihren Urſprung haben, daß ſie alſo in ſich vernünftig und auch in ſeinem eignen Weſen begründet ſind, ſondern er ſoll ihre Berechtigung, ja, ihren unſchätzbaren Werth für ihn auch thatſächlich anerkennen, er ſoll unter Verzicht auf ſeine Willkür aus eigenem freien Entſchluß in ſie eingehen. An die Erfüllung dieſer Forderung knüpft ſie ſeine Herrſchaft über das Schickſal, ſoweit dieſelbe ihm, dem ſubjectiven Geiſte, überhaupt erreichbar iſt. Und ſo gewinnt denn das Wort hier in der That eine noch beſonders tief greifende Bedeutung für ihn, es gewinnt ſie als Organ der Vernunft, vielmehr als die Vernunft ſelber. Es wird zum Prediger der Selbſterkenntniß für ihn, der Demuth und der Einkehr in ſich ſelber und es wird damit zugleich ſein Führer zur Selbſtbeſchränkung, zur Freiheit von ſich ſelber und, wenn nicht zur ſichern Herrſchaft über das Schickſal, ſo doch zu innerm Frieden.

Mit allem oben Geſagten iſt aber die Bedeutung des Worts für uns noch keineswegs erſchöpft. Wir bedienen uns deſſelben auch als Bezeichnung abſtracter Begriffe, ſittlicher Ideen u. ſ. w., und auch in dieſer Anwendung bewährt es ſeine Herrſchermacht. Das Wort Religion z. B., das uns an unſere Pflichten gegen Gott, das Wort Unterthanentreue, das uns an unſere Pflichten gegen das Oberhaupt des Staates mahnt, dem wir angehören — es will wenigſtens unſrer Willkür Einhalt thun und nur der Leichtfertige oder Stumpfe und etwa noch der durch Hochmuth Geblendete wird ſeine Mahnung überhören. Und welche Macht übt nicht ſchon das Wort Liebe, das Wort Hoffnung, Wiederſehen u. ſ. w. über uns aus!

Wir ſprechen ferner von der Stimme des Gewiſſens, obgleich dieſes nur in unſerem Innern zu uns ſpricht; es tritt uns eben auch hier wieder nicht in ſeiner eigenen Geſtalt als Wort, ſondern als Träger objectiven geiſtigen Gehalts entgegen, aber wie reich und tief iſt hier ſein Gehalt und wie vernehmlich, wie verſtändlich und eindringlich ſpricht es zu uns!

Iſt es ſomit klar, daß das Wort in dieſem ſeinem doppelten Sinne allumfaſſend iſt, daß es weder in der Welt der Wirklichkeit, noch in der des Geiſtes irgend Etwas giebt, das es nicht in ſich ausprägte, ſo kommt nun dazu noch, daß es auch keinen objectiv geiſtigen Gehalt giebt, den wir für unſer Bewußtſein anders, als mit dem Wort in einer dieſer beiden Geſtalten als Wort in ſeinem eigentlichen Sinne und als Bezeichnung der That oder der Thatſache zu bezeichnen vermöchten; es iſt auch hier wieder der von Anfang an für ſich fixirte Ausdruck des in uns ſchlummernden Bewußtſeins, hier des ganzen objectiv geiſtigen Gehalts deſſelben. Und daß auch hier wieder Sinn und Wort mit einander verwachſen ſind, daß letzteres den Gehalt, den es uns vermittelt, auch als die eigentliche Lebensmacht des Gegenſtandes, den es bezeichnet, in ſich trägt und ihn uns in durchſichtiger Klarheit entgegenbringt, wiſſen wir bereits; es iſt eben ſtets und überall der Träger und Ausdruck der Herrſchermacht des Geiſtes und zwar des objectiven Geiſtes. Und eben deshalb iſt es nun auch in ſeinem letzten und höchſten Sinne der objective Geiſt ſelber, alſo Gott. Das Wort iſt Gott, inſofern Gott, der Urquell alles objectiven Gehalts der Welt iſt, inſofern er ſich mit andern Worten in ihr eine von ſeinem Geiſt durchſtrömte und getragene zweite Exiſtenzſphäre geſchaffen hat; es bezeichnet ihn hier als der Welt, die er geſchaffen immanenten Geiſt, als den Lebenskern und die Lebensmacht alles Exiſtirenden alſo, als das, „was die Welt im Innerſten zuſammenhält,“ was „alle Wirkungskraft und Samen“ in ſich ſchließt und ſo auch die Entwickelung aller Dinge und Weſen von innen heraus beſtimmt und beherrſcht. Und darin liegt ja dann ſchon ausgeſprochen,

daß es ihn einerseits als den Allgegenwärtigen, andererseits als den Allmächtigen bezeichnet, hier aber zugleich als das von sich selbst absolut freie Wesen, das in erhabener Selbstverläugnung seiner Allmacht selbst Schranken gesetzt und unter Verzicht auf jedes directe Eingreifen in die Welt in erster Linie sein eigenes Walten in ihr dem Gesetze unterworfen hat, der Herrschaft der Nothwendigkeit, der eben er die ewigen und unwandelbaren Gesetze zu Grunde gelegt hat, nach denen sie sich vollzieht, und die ihn uns dann wieder als den Schöpfer und Träger der sittlichen Weltordnung zeigt, an der aller Eigenwille und aller Hochmuth, alle Willkür und alle Selbstsucht ihre feste Schranke findet. Es zeigt ihn uns aber auch in seiner eignen Existenz und zwar zuerst als das nicht nur, wie schon gesagt, von sich selbst absolut freie, sondern auch als das ganz und allein an sein erhabenes Wirken als Lenker und Regierer der Welt hingegebene heilige Wesen, dann als den Allweisen, als die personificirte Vernunft, als die Personification der Majestät des Gesetzes ferner und damit als die der Gerechtigkeit. Und endlich zeigt sie uns ihn auch noch als die Personification der Liebe, einer Liebe allerdings, die von irgend welcher menschlich sentimentalen Schwäche absolut frei ist, die vor Allem der Gerechtigkeit ihren Lauf läßt und ruhig zusieht, wenn sich die Menschen durch ihre Thorheit, ihren Hochmuth oder ihren Leichtsinn selbst in's Verderben stürzen, die aber als die Liebe dessen, der einst Moses (Buch 2. 15, 26) zurief: „Ich bin der Herr, dein Arzt," sie von ihrer Blindheit heilen und zur Klarheit über sich führen will, die nie müde wird, sie zum Bewußtsein aufzurütteln, sie immer wieder zur Einkehr in sich selbst und zum Verzicht auf ihre Willkür mahnt, und die sie dazu mahnt, um ihnen, neben andern hohen Gütern das höchste von allen, den innern Frieden, zu sichern.

Man sieht, auch hier spricht das Wort wieder, wie durchsichtig klar, so auch erschöpfend das Wesen Gottes aus, hier aber kennzeichnet es ihn nun nach allen Seiten hin als die perso-

ficirte Erhabenheit, der gegenüber die Nichtigkeit des Menschengeistes nur um so greifbarer zu Tage tritt: es ist der Gott der der Reformation vorausliegenden, zeitlich nicht scharf abzugrenzenden Epoche des Bruchs des Menschengeistes mit sich selber, und der Geist dieser Epoche ist es, den Shakespeare in seiner Darstellung des dritten Stadiums des Entwickelungsprocesses des protestantischen Princips vor uns entfaltet.

Das Wort ist ihm endlich viertens der Träger und Ausdruck einerseits der Realität des Ideals und andererseits der Idealität des Realen. Es schließt nicht nur den ganzen idealen Gehalt des subjectiven ebenso wie den ganzen realen Gehalt des objectiven Gottesgeistes in sich: es ist auch die wechselseitige Durchdringung, die innere Einheit beider, auf der einen Seite ganz mit dem realen Gehalt des objectiven Geistes durchdrungener, zu vollem Bewußtsein desselben gelangter, ihn in seiner Form, der Form des Ideals, in sich darstellender subjectiver Geist, auf der andern mit dem idealen Gehalt des subjectiven Geistes durchdrungener, durch ihn ganz zu Gestalt gewordener und damit zum Bewußtsein seiner selbst, also zu voller Existenz gelangter objectiver Geist — kurz, es ist sittlicher Geist. Es wird aber auch eben als solcher, so weit zunächst der subjektive Geist in Frage kommt, wie auf der ersten Stufe, zum Träger und Ausdruck der innern Harmonie desselben, hier aber selbstverständlich nicht mehr seiner Harmonie als über den Gegensatz zur äußern Welt, der Welt der Materie, sondern über den Bruch seines Bewußtseins, des Bewußtseins seiner Nichtigkeit der Majestät des objectiven Gottesgeistes gegenüber hinausgehobnen, durch sein Eingehn in die Schranken, die dieser Geist ihm setzt, und seine Hingabe an denselben zur Einheit mit ihm und zum Bewußtsein seiner sittlichen Natur gelangten subjectiven Geistes. Es wendet sich daher hier an unser sittliches Bewußtsein, es ist der höchsten aller Künste, dem die Macht des sittlichen Geistes innerhalb des realen Lebens verherrlichenden Drama verwandt.

Auch hier tritt uns das Wort als Name entgegen, als der göttliche Gehalt der Dinge und Weſen alſo, die wir mit ihm bezeichnen, vielmehr als der göttliche Geiſt ſelber, der in beſtimmter, für ſich fixirter Geſtalt in ſie eingegangen iſt und in ihnen lebt und wirkt. Hier aber iſt es nun von Anfang an das Wort als Name des Menſchen, das in den Vordergrund tritt, und daß es in dieſer Geſtalt noch eine beſondere Bedeutung hat, iſt bereits geſagt. Ueberall ſonſt bezeichnet der Name die in den Dingen und Weſen ihnen ſelber unbewußt wirkende göttliche Lebensmacht derſelben; ſie ſind Gedanken Gottes, Ausſtrahlungen ſeines Geiſtes und eben in ihrem Namen in dem Wort, mit dem wir ſie bezeichnen, kommt das in ihnen ſchlummernde Bewußtſein auch gleichſam zu ſich und faßt ſich in ſich ſelbſt zuſammen; in ihm, alſo in dem ihre Eigenart ebenſo wie ihre Entwickelung beſtimmenden Schöpferwort, durch das Gott ſie in's Leben gerufen hat, prägt ſich auch das Bewußtſein Gottes von ſeinem Leben und Wirken in ihnen aus, ſie ſelbſt haben kein Bewußtſein. Anders der Menſch. Zunächſt allerdings und inſofern er ein integrirendes Glied der Welt iſt, iſt auch er nichts Andres als ein Strahl von Gottes Geiſt; Gott bildet ſeine Lebensmacht wie die der Welt und alles Einzelnen in ihr; er hat wie ſein Weſen, ſo auch die Geſetze, an die ſeine Entwickelung gebunden iſt, von vornherein in ſeinem Namen ausgeſprochen; eben dieſer Name ſtempelt auch ihn zu einem Gedanken Gottes. Aber ihn allein bezeichnet derſelbe nun noch als ein Weſen, in das Gott als ſubjectiver Geiſt eingegangen iſt, dem er alſo Bewußtſein verliehen hat und das dazu noch in der Sprache die Fähigkeit beſitzt, ſich Rechenſchaft zu geben von der Bedeutung ſeines Namens. Das iſt es, was ihn von allen anderen Geſchöpfen unterſcheidet und eben das liegt mit in ſeinem Namen ausgeſprochen, ja es bildet den weſentlichen Inhalt deſſelben. Der Name Menſch alſo, das Wort, das uns bezeichnet — es iſt gleichſam unſre göttliche Signatur, der Stempel, den Gott uns aufgeprägt hat, als er uns ſchuf, und eben dieſes Wort erklärt uns,

wie gesagt, zu bewußten Wesen. Es spricht daher auch zu uns schon auf der ersten Stufe unseres Entwickelungsganges ebenso wie dann auf den beiden folgenden, in seiner eigensten Gestalt, der des Bewußtseins, es will uns zum Bewußtsein wecken. Hier aber auf der letzten und — nach Shakespeare's Auffassung — höchsten Stufe desselben, spricht es nun zu uns als der seiner selbst bewußte sittliche Geist, der von Anfang an, zunächst aber uns noch unbewußt, auch in uns lebt: es will uns zum Bewußtsein unserer sittlichen Verantwortlichkeit wecken, damit wir uns durch eigene freie That zu Trägern dieses Geistes machen und so zu innerer Harmonie gelangen. Nun aber existiren wir — auch das liegt noch in unserem Namen ausgesprochen — nicht nur als Gattungs-, sondern auch als Einzelwesen, als selbstständige Individuen, und vermöge dieser Existenzform sind wir auf der einen Seite, obwohl Träger des subjectiven Geistes, in erster Linie sinnliche Wesen, also in den Gegensatz zwischen unserer geistigen und sinnlichen Natur sowohl, als auch in den zu der sinnlichen Welt, der Welt der Materie, hineingestellt — auf der andern persönliche Wesen von bestimmter Eigenart, die es uns von innen heraus treibt nach allen Seiten hin voll zu entwickeln, die uns also ihrerseits in Gegensatz zu dem Ganzen stellt, dem wir als Gattungswesen angehören, zu der Menschheit als solcher sowohl wie zu unserem Volke. Jeden Gegensatz aber empfinden wir als Schranke, die unsere Freiheit aufhebt, und selbstverständlich giebt es keine innere Harmonie ohne das Bewußtsein der Freiheit und zwar der wahren, der sittlichen Freiheit, deren Voraussetzung das Eingehen in die Schranken bildet, die der objective Geist uns setzt und die er insbesondere unserer Willkür setzt, der Freiheit des subjectiven Geistes. Nun aber lebt Gott, wie in der sinnlichen Welt, so auch in der Menschheit und den Völkern, den Menschheitsindividuen, nur als objectiver Geist, in letzteren in Gestalt des jedem einzelnen derselben seine Eigenart aufprägenden, es

von allen andern unterſcheidenden Nationalgeiſtes. Und doch ſollen auch ſie zu Trägern des ſittlichen Geiſtes werden, ja, gerade ſie ſollen die Herrſchaft dieſes Geiſtes, das Reich Gottes auf Erden, in ſich verwirklichen, in ihrem inneren, wie in ihrem äußeren Leben. Der ſittliche Geiſt aber — er iſt, wie wir geſehen haben, die Durchdringung, die Einheit des ſubjectiven und des objectiven Geiſtes, und ſie vollzieht ſich nur im Innern des Einzelnen, in dem Gott auch als ſubjectiver Geiſt lebt. In deſſen Hand alſo iſt die Löſung dieſer höchſten der Menſchheit geſtellten Aufgabe gelegt, er kann ſie aber nur löſen, wenn er jene beiden Gegenſätze, in die er eben als Einzelweſen hineingeſtellt iſt, von innen heraus überwindet und für ſein Bewußtſein aufhebt, wenn er alſo auf der einen Seite ſein eigenes zwieſpaltiges Weſen zu einem einheitlichen Organismus geſtaltet, deſſen Alles beherrſchende Macht der Geiſt bildet, der folglich auch die Sinne ganz durchdringt und ſie zu Dienern ſeiner Zwecke macht, womit ja dann auch ſchon geſagt iſt, daß er ſich von der Befleckung durch den Schmutz der Materie frei zu erhalten oder, wo dieſelbe ſchon erfolgt iſt, die Flecken wieder wegzuwaſchen hat, um nun nur um ſo reiner dazuſtehen — und wenn er auf der anderen Seite auch das Leben ſeines Volkes zu einem feſt in ſich geſchloſſenen einheitlichen Organismus erhebt, in den er unter voller Wahrung ſeiner Eigenart als Glied ſich einfügen kann und der ſich als lebendigen ſittlichen Organismus dadurch ankündigt, daß ſeine Lebensmacht der ihm mit allen anderen Angehörigen ſeines Volkes gemeinſame, zugleich in ihm lebende und über ihn hinausreichende, ihn über ſeine Einzelexiſtenz hinaushebende nationale Geiſt bildet. Daß er damit dann ſowohl als Einzel- wie als Gattungsweſen zum Träger des ſittlichen Geiſtes geworden iſt, leuchtet ein, dort hat ſich der ſubjective Geiſt in ihm mit dem durch ſein Gewiſſen zu ihm redenden allgemeinen, hier mit dem in dem Nationalgeiſt ſich ausprägenden objectiven Gottesgeiſt durchdrungen, hier wie dort hat ſich ſeine Einheit mit demſelben vollzogen und ihn zu innerer Harmonie geführt, ſein Ideal, wie ſich dieſes auf

den verſchiedenen Stufen ſeines Entwickelungsganges bis zur letzten und höchſten hinauf in ihm geſtaltet hat — er ſieht es verwirklicht vor ſich. Die Realität des Ideals ſteht, ſo weit zunächſt das Streben des Menſchengeiſtes in Betracht kommt, vollendet da.

Sehen wir nun, wie das Wort in dem hier in Frage ſtehenden Sinne uns dieſem Ziele zuführt. Es kündigt ſich durchweg als ſittlicher Natur an, zuerſt dadurch, daß es der Träger eines beſtimmten Sinnes iſt, der ſich nicht ohne Willkür von ihm losreißen läßt — es tritt uns alſo auch hier wieder als Schranke entgegen, als Schranke unſerer Freiheit, vielmehr eben unſerer Willkür, und zwar erſcheint es hier nun als die erſte und Grundſchranke derſelben. Es ſetzt ihr Schranken ſchon da, wo wir uns ſeiner bedienen, um unſere Geſinnung, unſere Willensmeinung, überhaupt unſer Inneres ausſprechen; es wird hier zum Hüter unſeres Gewiſſens und unſerer ſittlichen Würde, zum Mahner an die Heiligkeit der Wahrheit und zum Wächter von Treu und Glauben im Verkehr mit Andern, dieſem Grundſtein des ganzen gemeinſamen Lebens der Menſchen. Nach dieſer Seite hin bezeichnet es die Schranken, die unſer eigenes ſubjectives Weſen, die der göttliche Gehalt unſeres Selbſtbewußtſeins uns ſetzt. Es bezeichnet aber ebenſo auch die objectiven Schranken unſerer Freiheit und hier erſt tritt uns ſein tiefſter Gehalt entgegen. Gleich der Name, mit dem uns die Menſchen im geſellſchaftlichen Leben bezeichnen, unſer Eigenname, iſt hier von Bedeutung. Jeder einzelne Menſch in ſeiner ihn von allen Andern unterſcheidenden Eigenart und Einzigkeit — er iſt Shakeſpeare ein Hauch aus Gottes Munde, ein beſtimmtes göttliches Wort[1]) von eigenthümlichem, nur dieſem Worte innewohnenden Sinn, der eben in der eigenartigen Geſtaltung ſeines Weſens, in ſeiner Individualität ſich ausprägt und in dem Wort, dem Namen, den er trägt, beſtimmt und deutlich ausgeſprochen liegt. Schon unſer Name alſo legt unſerer Willkür Feſſeln an,

[1]) Wie ich aus Carlyle (Oliver Cromwell, Band III, S. 177) erſehe, iſt auch unſerm Novalis der Menſch ein „fleiſchgewordenes Wort.“

er ist der Ausdruck für unsere Pflicht, unsere Eigenart zu voller Entfaltung in unserer Persönlichkeit zu bringen und so zu dem zu werden, was wir unserer Anlage nach schon sind, zu selbstständigen geistigen Wesen, fähig, uns eben in unserer Eigenart der Welt gegenüber zu behaupten. Und das Gleiche gilt nun überhaupt von dem Wort in Beziehung auf unsere individuelle Existenz; als Bezeichnung unserer Lebensstellung, unseres Berufs in der bürgerlichen Gesellschaft oder unserer Stellung im Staat, unserer Nationalität ferner und des religiösen Glaubens, zu dem wir uns bekennen, wird es zum Symbol aller der sittlichen und religiösen Pflichten, die diese Lebensstellung, diese Nationalität oder dieser religiöse Glaube in sich schließt und die auch da noch bindend für uns sind, wo wir sie nicht frei gewählt haben. Welche Demüthigung für unser sittliches Bewußtsein, wenn wir Lehrer des Volkes oder Prediger des göttlichen Wortes, wenn wir Deutsche oder Christen heißen und nicht sind, was dieser Name von uns aussagt, wenn wir uns bekennen müssen, daß wir durch unser Leben und unsere Thaten, ja, nur durch unser Sein und Denken seine Aussage von uns Lügen strafen! Kurz, das Wort ist nicht nur die erste und Grundschranke unserer Freiheit, es umfaßt überhaupt alle Schranken derselben, die religiösen wie die sittlichen; unsere Pflichten gegen Gott und gegen die Menschen, gegen den Staat und die Einzelnen, ebenso wie gegen unsere eigene sittliche Würde und unsere Stellung in der Welt; es ist gleichsam der durch die Sprache und unseren eignen Gebrauch derselben zu uns redende göttliche Geist selber, der in Gestalt des Wortes uns an unsere Schranken mahnt und der sich uns so selbst als unseren Führer zu dem letzten Ziele unseres Strebens ankündigt, zu der inneren Harmonie.

Dazu tritt nun aber noch seine Bedeutung als Ausdruck und Träger des Bewußtseins. Das Wort ist es, das uns die Möglichkeit schafft, uns unserer sittlichen Natur- und Lebensaufgabe bewußt zu werden und so zunächst unser eigenes auf der einen Seite sinnliches, auf der andern

geistiges Wesen zu einem einheitlichen Organismus zu gestalten; es ist für den Geist, was der Spiegel für das Auge, der Vermittler aller Klarheit über uns selbst, ja, des Bewußtseins selber und damit der Bedingung unserer ganzen geistigen und sittlichen Entwickelung. Ohne das Wort keine Selbsterkenntniß, ja, schon kein Selbstbewußtsein und kein Bewußtsein unserer sittlichen Verantwortlichkeit, ebenso wie kein geistiges Streben, keine Erkenntniß der Welt, keine Wissenschaft. Und dasselbe gilt natürlich von dem gemeinsamen Leben der Menschen. Die Verständigung der Einzelnen unter einander ist an das Wort geknüpft. Ohne dasselbe kein geistiger oder Gefühlsaustausch unter den Menschen, keine wechselseitige Einwirkung, keine Belehrung oder Aufklärung, keine liebevolle Tröstung oder Aufmunterung. Das Wort ist das geistige Band, das die Einzelnen an einander knüpft, es gestaltet auch das Ganze, dem sie angehören, zum einheitlichen lebendigen Organismus, denn es ist zugleich das Band, das sie zu einer großen sittlichen Gemeinschaft zusammenknüpft, das alle Glieder eines Volkes, alle, die dieselbe Sprache reden, als ein in sich geschlossenes eigenartiges Ganzes allen andern Völkern gegenüberstellt; es ist die Voraussetzung und Bedingung alles gemeinsamen Strebens, die Quelle des Bewußtseins der Zusammengehörigkeit und Solidarität aller Einzelnen in einem Volke und es entwickelt eben dadurch, wenn auch zunächst nur innerhalb des bestimmten nationalen Ganzen, den Geist der Humanität, es ist wie der Träger und Ausdruck, so auch der Erwecker und Förderer einerseits des nationalen, andererseits des humanen Geistes in den Einzelnen und in den Völkern. Kurz, die ganze geistige und sittliche Entwickelung dieser wie jener und damit auch die Erfassung der letzten und höchsten Lebensaufgabe, die ihnen durch ihr eigenes Wesen gestellt ist, das lebendige Innewerden des neuen und höchsten Ideals, das sich auf ihrem Durchgang durch die verschiedenen Stufen ihrer Entwickelung allmählich in ihnen gestaltet hat und das sie sich jetzt berufen fühlen, in ihrem äußeren ebenso wie in ihrem

inneren Leben zu verwirklichen, eben die Begründung der Herrſchaft des ſittlichen Geiſtes, die Aufrichtung des Gottesreichs auf Erden — Shakeſpeare knüpft ſie an das Wort, ebenſo wie er auch noch die Löſung dieſer Aufgabe, die Verwirklichung unſeres zugleich reinſten und inhaltreichſten Ideals an daſſelbe knüpft: es treibt uns von innen heraus an, ſie zu erſtreben, es läßt uns keine Ruhe, bis wir ſie erreicht haben, und es verleiht uns zugleich die Macht, die Fähigkeit dazu; es iſt nicht nur ſittliche Natur, ſondern auch ſittliche Kraft — es iſt Gott ſelber, der in Geſtalt des Wortes in uns wirkt, und eben deshalb auch ſchon in ſich ſelber die Realität des Ideals. Als Merkmal aber, daß die Aufgabe gelöſt, daß das Ideal verwirklicht iſt, gilt ihm das den Menſchen zur anderen Natur gewordene Bewußtſein ihrer ſittlichen Verantwortlichkeit ſowohl als Einzelne wie als Glieder ihres Volkes. Auch hier weiſt unſere Sprache noch durch ſich ſelbſt auf das Wort als auf die Quelle dieſes ganzen Entwickelungsganges zurück; zugleich aber liegt in dem uns „zur anderen Natur“ gewordenen Bewußtſein unſerer ſittlichen Verantwortlichkeit ausgeſprochen, daß wir nun wahrhaft frei geworden ſind, denn die allein wahre Freiheit iſt ſittliche Freiheit, iſt innere Gebundenheit, und dieſe wieder iſt die nothwendige Vorausſetzung der Harmonie unſeres Innern oder vielmehr: ſie trägt dieſe ſchon in ſich, ſie iſt die Form, in der wir uns derſelben bewußt werden.

Auf die Verwandtſchaft des Wortes in dieſem ſeinem vierten und letzten Sinn mit der dramatiſchen Kunſt komme ich hier nicht zurück. Daß Shakeſpeare es über dieſe, insbeſondere über Alles ſtellt, was er ſelbſt auf ihrem Gebiete geſchaffen hat, iſt ſchon erwähnt worden, und es bedarf nicht erſt des Beweiſes, daß ihn nur ſeine Begeiſterung für die von ihm in dieſem Werke dargeſtellte, über allen ſchönen Schein weit hinausreichende ideale Geſtaltung der wirklichen Welt ſo hat urtheilen laſſen, es verſteht ſich eben von ſelber, daß, wie alle Kunſt über der Natur, ſo auch die dramatiſche über dem realen

Leben ſteht. Wenden wir uns alſo zu der andern Seite der wechſelſeitigen Durchdringung des Idealen und des Realen, deren Träger und Ausdruck das Wort iſt, zu der jetzt nun auch vollendet daſtehenden Durchdringung der beiden in dem objectiven Gottesgeiſte.

Daß die Welt nach Shakeſpeare's Auffaſſung die Sphäre der räumlichen und zeitlichen Selbſtentfaltung Gottes iſt, daß er als durch ſie ergoſſener Geiſt ſein Weſen auf der einen Seite zu der unendlichen Mannigfaltigkeit der einzelnen Dinge und Weſen, der unbelebten wie der belebten, der unbewußten wie der bewußten, auseinander gelegt hat und auf der andern ſich jeden Augenblick wieder zur Einheit in ſich ſelber zuſammenfaßt, wiſſen wir bereits; die Welt iſt ihm, wie wir ſahen, die von ſeinem Geiſt durchſtrömte und getragene zweite Exiſtenzſphäre Gottes und ſie iſt ihm dazu geworden, weil er Ernſt macht mit dem Princip der Immanenz und bis zur letzten Conſequenz deſſelben fortgeht. Gott iſt ihm in Wahrheit der Träger der Welt; er iſt es nicht nur der Idee nach, ſondern thatſächlich, und nicht nur für das Ganze, ſondern auch für alles Einzelne, für alle die verſchiedenen Gattungen von Dingen und Weſen und für jeden einzelnen Repräſentanten derſelben. Alles, was iſt, exiſtirt und entfaltet oder entwickelt ſich allein durch ihn. Er iſt das geiſtige Centrum, von dem die Ideen, die in den Dingen und Weſen verkörpert ſind, ausſtrahlen und die die Eigenart derſelben ebenſo wie alle ihre Lebensäußerungen und Wandlungen beſtimmen. Jede Idee iſt ein Strahl von ſeinem Geiſte, der einen beſtimmten Gehalt deſſelben in ſich aufgenommen hat und aus ihm heraus alle die einzelnen Individuen der Gattung geſtaltet, der aber, da ſie in die Sphäre der Wirklichkeit hineingeſtellt ſind, in keinem einzigen von ihnen voll und klar in die Erſcheinung tritt. In durchſichtiger Klarheit und zugleich ſeinem ganzen geiſtigen Gehalte nach tritt er uns erſt in ihrem Namen, in dem Wort, das ſie bezeichnet, entgegen. Das Wort tilgt auf der einen Seite alles blos Zufällige an ihnen, alles ihnen aus ihrer realen

Existenz her anhaftende blos und deshalb schlecht Individuelle an ihnen aus — es ist die Vergeistigung alles Individuellen, und es verwandelt auf der andern Seite das abstract Geistige an ihnen, die Idee im Sinne Plato's, in ein concret Geistiges — es ist die Individualisirung des ihnen zu Grunde liegenden Allgemeinen, kurz, es ist die Durchdringung von Idee und Wirklichkeit, göttlicher Gehalt in individueller und doch von allem bloßem Stoff befreiter durchsichtiger Gestalt und so repräsentirt es nun hier die reale Individualisirung Gottes in der Welt. Ist Alles, was ist, aus ihm hervorgegangen, und lebt und wirkt er in Allem als das Wort, spricht endlich das Wort sein Bewußtsein dieses seines Wirkens in den Dingen aus, nun, so hat er in demselben auch seine volle Existenz gewonnen. Im Wort crystallisiren sich gleichsam die einzelnen Strahlen seines Geistes, die die Lebensmacht der Dinge bilden, es nimmt sie nicht nur in sich auf, sondern spiegelt sie auch wider, es spiegelt sie ihm selber wieder; wie sie in Gestalt des Wortes von ihm ausgegangen sind, so kehren sie auch in dessen Gestalt zu ihm zurück und sammeln sich in ihm als in ihrem Brennpunkt: das Wort ist so auch gleichsam das Organ, durch das sich Gott in dieser seiner zweiten Existenzform wieder zur Einheit in sich zusammenfaßt und zum Bewußtsein seiner selbst als Weltschöpfer und Weltregierer gelangt.

Als objectiver Geist nun, als das schon in dem Namen der Dinge und Wesen, auch des Menschen, insofern dieser der Sphäre der Natur angehört, sein Leben und Wirken verkündigende Wort, ist Gott von Anfang an seiner selbst bewußter Geist. Nicht so als subjectiver; hier bleibt sein Bewußtsein an die Entwickelung des Bewußtseins im Menschen gebunden, in den er in Gestalt dieses Geistes eingegangen ist, und daß diese nur allmählich vor sich geht, daß sie, genau wie das Wort, dessen sich der Mensch zum Ausdruck seines Bewußtseins von den Dingen wie von sich selbst bedient, nach einander vier Stufen zu durchlaufen hat, haben wir gesehen. Diese

Stufen nun ſind ſelbſtverſtändlich beſtimmt durch die Bedingungen, an die Gott ſein Weſen geknüpft hat, und ſie kündigen ja auch ihren Urſprung aus dieſem ſchon dadurch an, daß ſie uns ebenſo in dem Entwickelungsgang des Einzelnen wie in dem der Völker und der Menſchheit ſelbſt entgegentreten. Merkwürdig aber und zugleich ein neuer Beweis für die Einfachheit und Wahrheit der Auffaſſung Shakeſpeare's: ſie liegen ſämmtlich wieder ſchon in dem Namen Menſch ausgeſprochen, in dem Wort, mit dem wir ihn bezeichnen und zwar hier als Träger des ſubjectiven Geiſtes bezeichnen. Sehen wir uns alſo dieſes Wort, deſſen Sinn wieder, wie das Wort als ſolches, als Ausdruck ſeines Bewußtſeins, auf jeder neuen Stufe, die er ſelbſt erſteigt, reicheren und tieferen und zwar ſtets genau denſelben Gehalt gewinnt, wie dieſes, hier nun etwas näher an.

Welches der urſprüngliche Begriff des Wortes Menſch iſt, daß es, wie die neuere vergleichende Sprachforſchung uns ſagt, der Denker bedeutet, kommt hier natürlich nicht in Betracht. Es genügt, daß ſich der Menſch zu Shakeſpeare's Zeit längſt als ein geiſtiges Weſen hatte erfaſſen lernen, und damit iſt dann die allgemeine Bedeutung, die der Name Menſch für ihn hat, ſchon beſtimmt. Menſch ſein heißt ihm eben: ein geiſtiges Weſen ſein. Nun aber der beſondere Sinn, der beſtimmte Gehalt dieſes Namens, wie er dem Einzelnen ſowohl wie der Menſchheit in immer fortſchreitender Vertiefung auf den verſchiedenen Stufen ihrer Entwickelung zum Bewußtſein kommt. Was heißt dem noch ganz in der Empfindung lebenden Jüngling, der ſich ſeiner geiſtigen Natur erſt zu vergewiſſern hat, und was heißt der Menſchheit auf ihrer, dem Jünglingsalter entſprechenden mittelalterlichen Entwickelungsſtufe Menſch ſein anders, als ein über die Schranken der Endlichkeit, insbeſondere über die Macht der Sinnlichkeit und damit über das Gefühl des Gegenſatzes wie zu den materiellen Bedingungen ſeiner eigenen perſönlichen Exiſtenz, ſo auch zu der äußeren materiellen Welt hinausgehobenes Weſen ſein? Die Erhabenheit über die ganze endliche Sphäre, über

die Materie und ihre die Befriedigung seines tiefsten Bedürfnisses, die Erfüllung seiner Sehnsucht nach innerer Harmonie immer wieder vereitelnde Macht — sie bildet hier den Gehalt des Wortes Mensch und dieses Wort, das, wenn auch zunächst noch ihm selber unbewußt, von Anfang an lebendig in ihm wirkt, in dessen Gestalt Gott hier in ihn eingegangen ist, es treibt ihn nun dazu, sich seine Erhabenheit über die Materie thatsächlich zu beweisen und sich so einerseits das Bewußtsein derselben, das Bewußtsein seiner inneren Unendlichkeit und andererseits den Genuß der Harmonie mit sich selbst und Allem außer ihm zu erringen; es treibt ihn dazu von innen heraus, es nöthigt ihn instinctiv, den Sinn seines Namens, in der That also denselben Sinn, als dessen Träger und Ausdruck uns auf dieser Stufe auch das Wort als solches entgegentrat, in seiner Gesinnung wie in seinem Handeln, in seinen Werken und Schöpfungen rein und immer reiner, immer anschaulicher auszuprägen, bis diese ihm denselben endlich so klar widerspiegeln, daß er aussprechen kann, was er erreichen wollte, daß er das Wort für sein Streben findet. Hat er es aber gefunden, so ist nicht nur er selbst, sondern in und mit ihm ist nun hier auch Gott in seiner Existenz als subjectiver Geist sich seiner inneren Unendlichkeit bewußt geworden.

Auf der zweiten Stufe, der des werdenden Mannes im Leben des Einzelnen und der Renaissance in dem geschichtlichen Leben — worin sonst liegt hier die Größe und Bedeutung des Menschen, als einerseits in dem stolzen Selbstbewußtsein, mit dem er, allein auf die Macht seines nun in ihm zum Durchbruch gelangten Geistes gestützt, den Kampf mit der Welt aufnimmt und sich zum Herrn derselben zu machen strebt, andrerseits aber in dem idealen, göttlichen Gehalt seines Geistes und seiner Fähigkeit, diesen Gehalt sowohl in seiner eigenen Persönlichkeit und in den Werken, die er schafft, als auch in der Welt, die ihn umgiebt, in der Gestaltung seines äußeren Lebens, auszuprägen, dieses wie jene aus ihm heraus, also nach dem Bilde des in ihm lebenden Ideals neu zu schaffen?

Hier bezeichnet ihn ſomit ſein Name als ein der idealen Sphäre entſtammtes, von Anfang an über der Welt ſtehendes, zum Individuum gewordenes ſelbſtſtändiges geiſtiges Weſen, das die Welt zwar nicht mehr als bloße Schranke für ſein inneres Leben, das ſie vielmehr als ſeine Heimath, als die ihm für ſein Wirken und Schaffen angewieſene Stätte betrachtet, das nun aber ſie ebenſo wie ſeine eigene zunächſt noch nicht rein ausgeprägte Perſönlichkeit nach den idealen Forderungen, die ſein Inneres ihn, wieder inſtinctiv, an ſie ſowohl wie an ſich ſelbſt zu ſtellen nöthigt, neu geſtaltet ſehen will und deſſen innere Befriedigung an die Erfüllung dieſer Forderungen geknüpft iſt. Sie aber erkämpft er ſich dann auch auf dieſer Stufe wieder, und wieder in Einklang mit dem Sinn, den das Wort als Ausdruck ſeines Bewußtſeins hier gewonnen hat, ſelbſt — durch ſein in ſeinen Thaten und Werken ſich ausprägendes, zunächſt, wie geſagt, inſtinctives Streben, und hat er ſie erreicht, ſo iſt er ſich nun hier einerſeits ſeiner Selbſtſtändigkeit als individuelles geiſtiges Weſen und andererſeits ſeiner ihm als ſolchem innewohnenden ſchöpferiſchen Kraft bewußt geworden. Und daſſelbe gilt dann auch von Gott, inſofern dieſer ſelbſt der ſubjective Geiſt iſt, der im Menſchen lebt; auch ſein Bewußtſein von ſich ſelber in dieſer ſeiner zweiten Exiſtenzſphäre hat ſich hier nach jenen beiden Seiten hin zugleich erweitert und vertieft.

Auf der dritten Stufe heißt nach Shakeſpeare's Auffaſſung Menſch ſein ein freies, zur Herrſchaft über die Welt und über ſein eignes Schickſal berufenes und doch mit der ganzen Bedürftigkeit ſeines Gemüths und mit allen Forderungen, die daſſelbe von ſich aus an das Leben ſtellt, dieſem ohnmächtig gegenüberſtehendes, aber auch ein vernunftbegabtes Weſen ſein. Es iſt die Stufe des eben ſeiner vollen Reife zuſtrebenden Mannesalters des Einzelnen, dem es nie erſpart bleibt, ſeine ihm theuerſten Beſtrebungen an der Macht der Wirklichkeit ſcheitern zu ſehen, ebenſo wie es der Menſchheit des Renaiſſancezeitalters nicht erſpart blieb,

die Ohnmacht ihres subjectiven Geiſtes, ſo Großes derſelbe auch nach ſeinem Durchbruch in ihrem Innern in der kurzen Zeit ſeines ungebrochenen Selbſtbewußtſeins gewirkt und geſchaffen hatte, den in der realen Welt waltenden objectiven Mächten gegenüber zu erleben. Wie ſtets in dem Einzelnen, ſo unterlag auch in den Völkern der ſubjective Menſchengeiſt in dem Kampf mit der das Leben beherrſchenden Nothwendigkeit, in den ſein in dem Namen Menſch in erſter Linie ausgeſprochener Freiheitsdrang ihn hier hineintrieb, dort auch heute noch immer wieder hineintreibt. Aber er unterlag und unterliegt nur, um durch das thatſächliche Erleben des Vergeblichen ſeines Ankämpfens gegen den Gang des Lebens zu der Erkenntniß einerſeits ſeiner eigenen Ohnmacht und Nichtigkeit, andererſeits der ihm in dem Walten der Nothwendigkeit entgegentretenden Größe und Erhabenheit des objectiven Gottesgeiſtes geführt zu werden; und nun erwacht auch das Bewußtſein in ihm, daß er, wie ebenfalls ſchon ſein Name, und wie es auch hier wieder das Wort als Ausdruck ſeines Bewußtſeins ausſpricht, ein vernunftbegabtes Weſen iſt, und er geht aus eigenem freien Entſchluß ein in die ihm als ſubjectivem Geiſt geſetzten Schranken, die er nun als ſelbſt in der Vernunft begründet und als nothwendige Bedingungen ſeiner Freiheit erkannt hat. Damit iſt dann auch hier das ihm zu Anfang nur erſt dunkel vorſchwebende Ziel ſeines Ringens erreicht; mitten durch den vollen Bruch mit ſich ſelbſt iſt er zum Bewußtſein gelangt, daß er ein freies Weſen iſt, darum nicht weniger frei, weil er es nur unter der Bedingung des grundſätzlichen Verzichts auf ſeine ſubjective Willkür iſt. Und eben das gilt dann ſelbſtverſtändlich wieder auch von Gott in ſeiner Exiſtenz als ſubjectiver Geiſt, auch er kommt hier durch den Bruch mit ſich ſelbſt über die Schranken, die ihm als ſolchem geſetzt waren, hinaus und indem er in dieſelben eingeht, nähert er ſich hier nun ſchon der Einheit mit ſich ſelbſt, dem Zuſammenſchluß mit ſeinem objectiven Weſen.

Die vierte und allein noch in Betracht kommende Stufe

in dem Entwickelungsgang des menſchlichen Geiſtes bildet im Leben des Einzelnen das zu voller Reife gelangte Mannesalter, in der Geſchichte die Reformationszeit. In der That trägt auch dieſe Stufe wieder in beiden Lebensſphären denſelben geiſtigen Charakter, und zwar iſt das Gemeinſame beider das zum Durchbruch gelangte Bewußtſein der ſittlichen Verantwortlichkeit des Menſchen. Wie dem zur Reife des Mannesalters gelangten Einzelnen die Pflicht, der treue und gewiſſenhafte Pflichtdienſt als der eigentliche Inhalt ſeines Lebens, als die ihm für ſein Wirken in demſelben geſtellte höchſte Aufgabe gilt, ſo auch den Menſchen dieſer geſchichtlichen Epoche, die von Anfang an erſt inſtinctiv, dann mit immer klarerem Bewußtſein darauf hinſtreben, ihr ganzes inneres und äußeres Leben zum Spiegelbilde des ſittlichen Geiſtes zu machen, deſſen Träger nicht nur, ſondern auch deſſen Werkzeuge für die Geſtaltung der ganzen irdiſchen Daſeinsſphäre zu werden ſie ſich auf ihrem jetzt errungenen geiſtigen Standpunkt berufen wiſſen. Das eben bildet nun aber auch den Sinn und Gehalt, den der Name Menſch auf dieſer Stufe gewonnen hat; denn Menſch ſein heißt hier ein ſittliches Weſen ſein, ein Weſen, das als Träger zugleich des ſubjectiven und des objectiven Geiſtes beide mit einander zu verſchmelzen und ihre wechſelſeitige Durchdringung, ihre Einheit, d. h. aber den ſittlichen Geiſt, in ſich darzuſtellen und ſeine Herrſchaft in der Welt zu begründen hat, und dieſe Aufgabe, an deren Löſung ſich für ihn zugleich die Erreichung des höchſten Zieles ſeines perſönlichen Strebens, die Wiedergewinnung der ihm ſeit ſeinem Austritt hier aus dem Mittelalter, dort aus dem Jünglingsalter verloren gegangenen inneren Harmonie knüpft — ſie zu erfüllen, dazu treibt ihn dann wieder eben dieſer ihm mehr und mehr zum Bewußtſein kommende Gehalt ſeines Namens. Iſt aber dieſe Aufgabe gelöſt, ſo iſt wieder nicht nur er ſelbſt, ſondern wieder iſt in und mit ihm dann auch Gott als ſubjectiver Geiſt ſich ſeiner ſelbſt als ſittlicher Geiſt bewußt geworden. Hier jedoch tritt uns nun ein Unterſchied in der Entwickelung

beider entgegen. Für den Menſchen, den von Haus aus idealen ſubjectiven Geiſt, den auch ſein Name als ſolchen bezeichnet, ſchließt dies neu errungene Bewußtſein, zu dem er durch ſeine Durchdringung mit dem realen objectiven Geiſt gelangt iſt, die Realität des Ideals in ſich; für Gott dagegen, der erſt durch ſein Eingehen in den Menſchen zum ſubjectiven Geiſt geworden iſt und nur als ſolcher den Namen Menſch angenommen hat, deſſen eigentlicher und wahrer Name von Anfang an das Wort iſt, bedeutet dieſe letzte und höchſte Entwickelungsſtufe ſeines Bewußtſeins als ſubjectiver Geiſt, daß er ſich der Idealität des Realen bewußt geworden, und daß damit nun auch ſeine Entwickelung innerhalb dieſer ſeiner zweiten räumlichen und zeitlichen Exiſtenzſphäre zum Abſchluß gelangt iſt; er hat ſich in Geſtalt des idealen ſubjectiven Geiſtes zur Einheit mit ſeiner Exiſtenz als realer objectiver Geiſt, alſo zur Einheit mit ſich ſelbſt zuſammengeſchloſſen und iſt ſo auch ſeinerſeits zum Genuß ſeiner inneren Harmonie gelangt.

Ich habe oben auf die merkwürdige Uebereinſtimmung der Entwickelung des ſich von Stufe zu Stufe vertiefenden Sinnes des Namens Menſch mit der des Sinnes, des Gehalts des Worts als ſolchen, als Ausdruck des menſchlichen Bewußtſeins hingewieſen; hier tritt der innere Grund derſelben klar zu Tage. Iſt doch eben Gott, der objective Geiſt, der in Geſtalt des Wortes in den Menſchen eingegangen iſt und ihm die Sprache verliehen hat, damit er ſein Bewußtſein von ſich ſelbſt und von den Dingen um ihn herum ausſprechen könne, die Quelle und der letzte Inhalt ſeines Bewußtſeins. Damit erklärt ſich denn nun auch jener bereits angedeutete eigenthümliche Grundzug der Auffaſſung Shakeſpeare's, demzufolge er zwiſchen dem Wort und der Sprache unterſcheidet. Das Wort iſt ihm der Ausdruck des göttlichen Gehalts des menſchlichen Bewußtſeins, die Sprache die Mitgift, die Gott dem Menſchen als Träger des ſubjectiven Geiſtes verliehen hat, ſie bezeichnet den Gebrauch, den dieſer als ſolcher von dem Worte macht und der oft genug auch zum Mißbrauch desſelben wird.

Ich habe jetzt nur noch eine Bemerkung hinzuzufügen. Daß Shakespeare den Entwickelungsgang der Menschheit mit der Erreichung der oben geschilderten vierten Stufe desselben als abgeschlossen betrachtet hat, braucht nicht erst gesagt zu werden. Bedeutet sie ihm doch die Aufrichtung des Gottesreichs auf Erden, und daß sie, also die „Vergottung" der Welt, ihm wie seiner ganzen Zeit als die letzte und höchste Forderung gegolten hat, mit der das neue protestantische Prinzip gleich bei seinem ersten Auftreten in der Geschichte an die Menschheit herantrat, ist bereits gesagt worden. Für sie aber kennt Shakespeare keinen sprechenderen und keinen erschöpfenderen Ausdruck als jene Johanneische Fleischwerdung des Worts, die Fleischwerdung Gottes als des Worts in der Menschheit, und diese vollzieht sich ihm und zwar auf jeder der vier Stufen, die die immer tiefere Entfaltung des Gehalts des Wortes durchläuft, erst auf der vierten aber, auf der es seinen tiefsten Gehalt gewonnen hat, erreicht sie ihre Vollendung, und dieser Gehalt deckt sich vollständig mit dem des protestantischen Prinzips. Die Realität des Ideals, die hier denselben bildet — sie in der Gestaltung ihres ganzen inneren und äußeren Lebens auszuprägen, das ist auch der Inhalt jener höchsten Forderung, die dies Prinzip an die Menschheit stellt. Etwas, das über das protestantische Prinzip und dessen Verwirklichung in dem Leben der Völker hinausginge, hat Shakespeare nicht gekannt. Nun wird man ohne Zweifel zugeben, daß die Größe und Tiefe seines Genius dem sinnigen Betrachter vielleicht nirgendwo anschaulicher und ergreifender sich aufdrängt, als in dieser Auffassung der Johanneischen Logosidee, und da ist es nun um so bemerkenswerther, daß uns eben hier auch die Grenze desselben entgegentritt. Die Menschheit ist noch fortgeschritten, seit er diesen Cyclus dichtete, sie hat eine noch höhere Entwickelungsstufe erreicht, auch da und gerade da, wo sich das protestantische Prinzip voll hat entfalten können. Das Prinzip selbst ist eben weder das denkbar höchste, noch auch, wie schon die der

Hauptsache nach doch auf die germanischen Völker beschränkt gebliebene und auch diese nicht einmal voll umfassende Herrschaft zeigt, zu der es gelangt ist, ein allgemeines. Shakespeare's eigene Motivirung der Erreichung des höchsten Zieles, das es der Menschheit steckt, der Fleischwerdung des Worts, legt dafür Zeugniß ab, denn sie vollzieht sich in seiner Darstellung durch das Erwachen einerseits des Verantwortlichkeitsbewußtseins in dem nun selbstständig gewordenen Einzelnen, andererseits des allen Gliedern eines und desselben Volks gemeinsamen, dessen Eigenart bestimmenden und es von allen andern unterscheidenden nationalen Geistes, und das Erwachen beider — Shakespeare selbst stellt es dar als das Werk des protestantischen Prinzips. In der That liegt ja auch eben hier die ganze unermeßlich tiefe geschichtliche Bedeutung des Prinzips, ebenso aber auch seine Schranke. Das im Mittelalter, wenn auch nur in den leitenden Klassen oder Ständen so stark entwickelte schöne Genossenschafts- und Gemeinschaftsbewußtsein der Einzelnen nicht nur, sondern auch der christlichen Völker, kennt es ebenso wenig, wie den, selbstverständlich auch dies Bewußtsein, wenn auch in veränderter Gestalt, in sich tragenden und bethätigenden Geist des reinen Menschenthums, auf dem die Neuzeit beruht, und aus dem insbesondere unsere klassische Dichtung entsprungen ist, auf dessen Grundlage, durch ihn geläutert und von ihm durchdrungen, heute das Nationalitätsprinzip — wenigstens sollte das so sein — auf's Neue zur Geltung gelangt ist. Und eben das bildet nun auch die Schranke des Shakespeare'schen Genius; innerhalb dieser Schranke aber, also innerhalb der Schranke des Prinzips selbst, das er vertritt und als dessen persönlicher, gleichsam Fleisch gewordener Repräsentant auf dem rein menschlichen Gebiet der Poesie er in der Geschichte dasteht, stellt er in der That in diesem Cyclus die Verwirklichung der Herrschaft des sittlichen Geistes auf Erden dar, die ihm, eben als Vertreter des protestantischen Prinzips, in Gestalt der Fleischwerdung des Wortes in der Menschheit vor der Seele stand.

Ja, selbst diese Schranke ist für ihn keine absolute; haben wir doch gesehen, daß er zu der katholischen Anschauung des Menschen, zu deren charakteristischen Grundzügen auch *der* gehört, daß *sie* das Gemeinschaftsbewußtsein immer festgehalten und gepflegt hat, keineswegs in unmittelbarem innerm Gegensatz steht, er läßt sie sogar nicht nur gelten, sondern hält sie hoch und jene Fürbitte der fünfhundert Armen, die sein Heinrich V. dafür bezahlt, daß sie „zweimal Tags die welken Hände erheben zum Himmel, um die Blutschuld seines Vaters zu verzeihen" — worin sonst hätte sie ihre Quelle als eben in dem Gemeinschaftsbewußtsein der katholischen Menschheit?

Soweit Shakespeare's großartige Auffassung der Johanneischen Logosidee. Ich habe jetzt nur noch einige Worte über die Bedeutung hinzuzufügen, die das Wort als *Offenbarung* für ihn hat. Wie sich Gott den Menschen durch *Christus*, das Fleisch gewordene Wort, und wie er sich ihnen in der *Bibel*, dem eigentlichen Wort Gottes, offenbart hat, so auch in ihrem eigenen menschlichen Wort, das von *ihm* stammt, in das er sein Wesen ergossen und das er ihnen mitgegeben hat auf ihren Lebensweg. Ja, dieses Wort — es ist Shakespeare gleichsam die ein für alle Male crystallisirte und doch noch jeden Augenblick lebendig wirksame, zugleich allgegenwärtige und ewige Offenbarung Gottes an die Menschen. Und diese Offenbarung bestätigt nun nicht nur die ihnen durch Christus und durch die Bibel zu Theil gewordene, sie ergänzt dieselbe auch nach verschiedenen Richtungen hin, erweitert, ja, vertieft sie, sie drückt vor Allem der *protestantischen* Auffassung des Christenthums das Siegel der Bestätigung auf. Dazu kommt aber dann noch, daß sie, wie schon gesagt, eine *stetig fortschreitende* Offenbarung ist, die sich dem durch die geistige Entwickelungsstufe des Menschen bedingten *Maß seiner Verständnißfähigkeit* anpaßt, daß sie also zur *Grundtriebkraft der Erziehung* des *Menschengeschlechts* wird, des Einzelnen wie der Völker, zum *Prinzip der geschichtlichen Entwickelung*. Und doch ist sie, wenn auch eine Offenbarung im eigentlichen Sinne, so doch

keine irgendwie übernatürliche, in sich wunderbare, vielmehr vollzieht sie sich ganz innerhalb der Grenzen und Gesetze des menschlichen Wesens, aus dem Innern des Einzelnen heraus.

Auch hier verläßt Shakespeare's Auffassung Gottes als des Worts nach keiner Seite hin den rein menschlichen Boden; er berührt sich denn auch gerade hier wieder mit Goethe und zwar, obgleich dieser „das Wort so hoch unmöglich schätzen" konnte, mit dessen „Faust". Man vergegenwärtige sich die beiden Aussprüche des „Herrn" in dem Prolog im Himmel: „Wenn er mir jetzt auch nur verworren dient, so werd' ich bald ihn in die Klarheit führen" und: „Ein guter Mensch in seinem dunklen Drange ist sich des rechten Weges wohl bewußt." Wie diese beiden Aussprüche Goethe's Auffassung des Entwickelungsganges Faust's in sich schließen, so auch den Kern der Auffassung, die Shakespeare seiner Darstellung des Entwickelungsganges der Menschheit wie des Einzelnen zu Grunde legt; man könnte sie in der That als Motto an die Spitze dieses Cyclus stellen, so wenig berührt die biblische Form, in die er seine Auffassung kleidet, obgleich ihm diese nichts weniger als deren bloße äußere Hülle ist, den rein menschlichen Gehalt derselben. Auf allen vier Stufen des geschichtlichen Prozesses, wie sie in seinem Werke dargestellt sind, wird die Menschheit zunächst durch den „dunklen Drang" in ihrem Innern vorwärts getrieben, und wie verschieden auch die Gestalt ist, die dieser auf den einzelnen Stufen annimmt, immer führt er sie durch alle Irrungen hindurch den „rechten Weg" — denn eben er ist die erste, thatsächliche Offenbarung Gottes als des Worts im Menschen; er ist, wie wir gesehen haben, nach Shakespeare's Auffassung das mit dem Namen, den er trägt, mit dem Worte Mensch also in ihn gelegte, zunächst nur erst instinctiv als Naturmacht in ihm wirkende Bewußtsein des göttlichen Gehalts seines Wesens, und schon diese Offenbarung führt ihn auch bei Shakespeare dahin, daß er Gott „wenn auch nur erst verworren dient". Aus ihr entspringt dann die zweite nicht mehr nur thatsächliche, sondern eigentliche Offenbarung, diejenige, durch die Gott als Geist

zum Geiſt des Menſchen, zu ſeinem Bewußtſein ſpricht, ihn „in die Klarheit führt“. Sie kommt in ihm zum Durchbruch, wenn die erſte in Geſtalt des „dunklen Dranges“ ihr Werk gethan, wenn ſie ihn den „rechten Weg“ bis nah' an's Ziel geführt hat. Dann geht ihm an dem, was er unter der Führung ſeines dunklen Drangs gewirkt und geſchaffen hat und was er ſelbſt innerlich geworden iſt, der Sinn ſeines Namens auf, dann offenbart ihm dieſer, daß er zum Ebenbilde Gottes geſchaffen, daß Gott es iſt, der in Geſtalt deſſelben in ihn eingegangen iſt, daß Gott alſo ideell ſchon von Anfang an in ihm Fleiſch geworden iſt, es nun aber auch real werden will. Mit dieſer Offenbarung ſchließt in Shakeſpeare's Darſtellung, wie ſchon geſagt, auf jeder der vier Stufen der Entwickelungsgang der Menſchheit ab; mit ihr hat eben Gott ſie „in die Klarheit geführt.“

Shakeſpeare's Darſtellung der Fleiſchwerdung des Worts durch die einzelnen Theile des Cyclus hindurch.

Ich wende mich jetzt dazu, den Nachweis zu führen, daß Shakeſpeare den großen Entwickelungsgang des proteſtantiſchen Geiſtes, den er uns an dem geſchichtlichen Stoff dieſes zweiten Cyclus vorführt, in der That als die ſich immer vollſtändiger vollziehende Fleiſchwerdung des Worts in der Menſchheit darſtellt. Bezeichnend iſt hier ſchon die Gliederung des geſchichtlichen Prozeſſes in vier Stadien, deren Darſtellung je einem der vier Theile des Cyclus zugewieſen iſt; deckt ſich doch dieſe Zahl derſelben mit derjenigen der Entwickelungsſtufen, die eben nach ſeiner Auffaſſung das Wort ſelbſt zu durchlaufen hat, ehe es ſeinen letzten und tiefſten Sinn entfalten kann! Sofort entſcheidend aber iſt dann, daß auch die ganze innere Compoſition des Cyclus durch alle vier Theile hindurch auf jene Grundanſchauung des Dichters als auf ihre Quelle zurückweiſt. Dieſelbe trägt hier einen durchaus eigenthümlichen, der muſikaliſchen nah' verwandten Charakter. Wie eine Symphonie,

wie überhaupt jedes große Musikwerk auf eine Reihe unter sich verwandter, vielmehr sich aus einander entwickelnder Motive, auf ein in jedem neuen Satz in anderer Gestalt auftretendes Thema begründet ist, das das Ganze wie alles Einzelne beherrscht, so auch dieser zweite Cyclus, dessen Thema, aus dem der Dichter die Handlung wie alle die mannigfaltigen Charaktere des Stückes entwickelt, die Fleischwerdung des Wortes bildet. Die Fleischwerdung des Worts ist in der That die eigentliche Seele, die organisirende Lebensmacht des Cyclus geworden, ja, sie bestimmt sogar, wie schon gesagt, die eigenthümliche Färbung der Sprache in den einzelnen Stücken und prägt z. B. der Sprache des Eingangsdramas, entsprechend der hier noch vorherrschenden, in dem Hinausstreben der Empfindung über die wirkliche Welt wurzelnden Geistesrichtung des mittelalterlichen Menschen, jenen sentimentalen Moll-Charakter auf, der dieses Stück selbst für die oberflächliche Betrachtung so auffallend von den übrigen unterscheidet, während in directem Gegensatz dazu die Sprache des Schlußdramas mit seinen an die großen realen Interessen des Staates hingegebenen Menschen selbst vorwiegend realistisch ist und als Grundcharakterzug das Dur aufweist. Und so ist das Thema maßgebend geworden nicht nur für den äußeren architektonischen Aufbau des Cyclus, sondern auch für seinen innern Ausbau und für alle die feinen Einzelheiten in der hier gerade besonders reichen Ornamentik; es bestimmt den ganzen individuellen Charakter der einzelnen Stücke wie des Cyclus als Ganzen; es ist in Wahrheit zum eigentlichen Grundmotiv geworden, eben zum Thema, das der Dichter nach Art des Musikers durchführt, das er, wie dieser, vor Allem mit der Empfindung auffaßt, ohne es darum weniger mit voller Freiheit zu beherrschen, und aus dem er nun, an der Hand seines Stoffes und diesen doch mit bewunderungswürdiger Treue wiedergebend, einerseits in sicherem stufenweisem Fortschritt, andrerseits liebevoll verweilend, in immer neuen mannigfaltigen Wendungen und Variationen den ganzen unendlich reichen Ideengehalt entwickelt, den es in sich schließt und

den ich im Obigen ſowohl nach der Seite des großen geſchichtlichen Prozeſſes, wie nach der ſeiner Auffaſſung der Johanneiſchen Logosidee darzulegen verſucht habe. In dieſem Sinn hat ſicher noch Niemand einem Dichter muſikaliſche Compoſitionsweiſe zugeſchrieben, und auch ich ſelbſt habe früher, wenn ich von dem Grundmotiv eines Shakeſpeare'ſchen Dramas ſprach, obwohl ich es ſtets als die die innere Einheit deſſelben begründende gemeinſame Lebensmacht der handelnden Perſonen wie der Handlung ſelber aufgewieſen habe, dieſen Sinn nie mit dem Wort verbunden.

König Richard II.

Von dem Eingangsdrama, König Richard II., gilt das Geſagte natürlich noch in beſonderem Sinne; denn was dieſes Drama uns vorführt, das iſt, wie wir ſchon wiſſen, die Zerſtörung der von der mittelalterlichen Menſchheit erſtrebten und ſchließlich auch erreichten innern Harmonie, und ihrer Darſtellung legt der Dichter hier, wie auch bereits geſagt, als Thema das Wort in ſeiner muſikaliſchen Bedeutung zu Grunde. Wie aber hat er es nun wieder erreicht, dieſe Bedeutung deſſelben zur Geltung zu bringen! Aehnlich wie in Goethe's Iphigenie und in Schiller's Braut von Meſſina entfaltet ſich der Wohllaut des Wortes hier in einer Reinheit und Fülle, die dieſem Stück ſeine geradezu einzige Stellung unter ſeinen Dramen giebt, ja, die, auch nach dem eigenen Urtheil der Engländer, ſelbſt von Lord Byron und Shelley, von Thomas Moore und Swinburne wohl erreicht, ſchwerlich aber jemals überboten worden iſt. Aber freilich — je reiner und voller der Wohllaut des Wortes uns hier entgegentritt, deſto greller und ſchneidender iſt auch der Mißklang, die Diſſonanz für unſer inneres Ohr, für unſer ſittliches Gefühl. Denn darin eben offenbart ſich nun die Emanzipation des Menſchengeiſtes von allen Schranken der überlieferten Weltanſchauung, die uns der Dichter hier als „zweiten Fall des fluchbeladenen Menſchen" vorführt, die Entfeſſelung der Willkür in den Einzelnen, daß das Wort,

in dem die mittelalterliche Menschheit einst die tiefe Harmonie ausgeprägt hatte, die das Ziel und der Gewinn ihres ebenso beharrlichen wie großartigen und selbstverleugnenden Ringens gewesen war, das folglich alles Heilige für sie in sich schloß, ja, es auch jetzt noch in sich ausprägt, für die Menschen unseres Stückes keinen Sinn mehr hat, daß es zum leeren Wort für sie geworden ist, zum bloßen äußeren Klang, der keinen Widerhall mehr in ihrem Innern weckt, mit dem sie deshalb, ohne sich durch seinen Sinn im Mindesten einengen zu lassen, in voller Unbefangenheit spielen, ja, das sie trotz des ihnen wohlbekannten heiligen Sinnes nach Willkür und Belieben für ihre persönlichen Zwecke ausbeuten können und auch wirklich ohne alle Scrupel ausbeuten. Man reißt Sinn und Klang des Wortes auseinander und versteckt sich hinter diesem mit seiner Gesinnung wie mit seinen Zwecken oder, wie Shakespeare selbst es nennt — Act 5, 2 —, man „setzt das Wort gegen das Wort," den leeren Klang des Wortes gegen die Harmonie, deren Ausdruck es einst war. Das ist hier das Grundmotiv, das Thema, das der Dichter durchführt und aus dem er nun seine Darstellung des zweiten Falls des Menschen entwickelt, als dessen charakteristischer Grundzug ihm, wie wir gesehen haben, die bis zu vollständiger Nichtachtung der Wahrheit und alles religiös Heiligen, ja, bis zu offener Verhöhnung beider fortgehende Verleugnung aller dem Menschen eingebornen Scheu und Ehrfurcht gilt. — Daß neben diesem eigentlichen Thema des Stückes noch ein anderes hergeht und in einzelnen Scenen schon ergreifend durchklingt, habe ich bereits angedeutet. Der Dichter, dessen große Auffassung der Immanenz durch den ganzen Cyclus hindurch sich geltend macht, läßt hier auch schon die göttliche Nothwendigkeit auftreten; er führt uns die anscheinend völlig zügellos waltende menschliche Willkür als in deren Dienste stehend und von ihr vorwärts getrieben vor, und zwar treibt sie nun dieselbe vorwärts in Gestalt der zunächst noch fast durchweg rein instinctiv, also eben mit innerer Nothwendigkeit in den Menschen wirkenden dunklen Gefühls

der Berechtigung der Sinnenwelt und aller ihrer großen realen Intereſſen gegenüber dem bis dahin allein als berechtigt geltenden Jenſeits. Uns den Durchbruch dieſes Gefühls in der Menſchheit zum Bewußtſein zu bringen, das iſt die Aufgabe des zweiten untergeordneten Motivs unſeres Dramas, das deshalb überall da einſetzt, wo dies Gefühl den Menſchen das Wort auf die Zunge legt, wo alſo das Spielen mit demſelben für ſie aufhört, wo es auch für ſie zum natürlichen und deshalb wahren Ausdruck ihres Innern wird.

Von hier aus wird es nun leicht ſein, der Darſtellung des Dichters durch das Stück hindurch zu folgen. Das Thema ſetzt gleich mit Beginn desſelben ein und erweiſt ſich ſofort als das den Eindruck der Handlung auf den Zuſchauer nach allen Seiten hin allein beſtimmende Element. Der ganze ungemein ſpannende Streit Bolingbroke's mit Norfolk iſt aus ihm entwickelt. Welche Rolle ſpielt nicht das Wort ſchon in dem erſten heftigen Angriff Bolingbroke's auf Norfolk, und wie beſtrebt zeigt ſich Shakeſpeare gleich hier, die Aufmerkſamkeit des Zuſchauers auf dieſe Rolle hinzulenken! Nicht um einen „Weiberkrieg", nicht um „das bittere Lärmen zweier heftiger Zungen" handle es ſich zwiſchen ihnen, ſagt Norfolk, die „kalten Worte" entſchuldigend, mit denen er dieſen Angriff, der ſeine Ehre tödtlich trifft, abwehrt: „Das Blut iſt heiß, das kalt hier werden ſoll." Und weiter! Norfolk iſt nicht, wie Bolingbroke, in der glücklichen Lage, ſeiner „freien Rede die Zügel überlaſſen und ihr Sporen geben" zu dürfen; ſeiner Zunge legt die Ehrfurcht vor dem König, deſſen Vetter Bolingbroke iſt, Feſſeln an, und wenn er dieſen ſchließlich auch noch in nicht gerade „kalten" Worten, „verleumderiſche Memm' und Schurke" nennt: er antwortet ihm zunächſt doch nur, weil er ſich einer ſo zahmen Geduld nicht rühmen kann, um zu verſtummen und gar nichts zu ſagen.

Tritt uns hier das Wort als Waffe entgegen, als Angriffs- und Vertheidigungswaffe, ſo gleich darauf als Bürgſchaft der Wahrheit, freilich als unzulängliche Bürgſchaft derſelben. Wort ſteht gegen Wort, das Wort des Einen

ſchließt das des Andern aus und ſtempelt es zur Lüge, und doch identificiren ſich Beide mit ihrem Wort und ſind nicht nur bereit, ſondern brennen vor Begierde, es mit ihrem Leben zu vertreten. Und dazu nun noch die dritte und Hauptform des Themas in dieſer Scene und in dem Drama ſelbſt: Das Wort als Träger der Harmonie — einerſeits zwiſchen der Perſönlichkeit des Menſchen und ſeiner ſittlichen Lebensſtellung, andrerſeits zwiſchen ſeiner Geſinnung und deren Ausdruck — nicht nur in Worten, ſondern auch in Mienen, Geſten u. ſ. w., denn ſelbſtverſtändlich hat auch die Geberdenſprache mit allen ſtummen Zeichen der Geſinnung in Shakeſpeare's Auffaſſung Antheil an der Heiligkeit des Wortes.

Hier treten Bolingbroke und König Richard ſelbſt in den Vordergrund. Zuerſt Bolingbroke. Welch' ein Gegenſatz zwiſchen ſeiner Stellung als Unterthan des Königs, zwiſchen dem Namen, den er als ſolcher trägt, den Pflichten, die dieſer Name, dieſes Wort, für ihn in ſich ſchließt, und dem ſo faſt greifbar zu Tage tretenden, ja, von ihm ſelbſt, wie gefliſſentlich, beſtimmt angedeuteten Zweck, den er mit ſeiner Anklage Norfolk's erreichen will, dem Sturz des Königs. Und welch' ſchneidender Widerſpruch zwiſchen ſeiner durch die feierliche Anrufung des Himmels, ja, durch den Appell an das Gottesgericht noch bekräftigten Betheurung, daß er die Anklage nur erhebe aus „frommer Unterthanentreue," aus Sorge für die „theure Sicherheit" ſeines königlichen Herrn, und ſeiner wirklichen Geſinnung für denſelben! Hier ſchon hat der Zuſchauer den Eindruck einer grellen Diſſonanz, und wenn dieſelbe hier vielleicht noch nicht zu voller Wirkung kommt oder ſich doch noch wieder mildert, ſo iſt es, weil nun hier auch ſchon jenes zweite Grundmotiv unſeres Stückes einſetzt: Bolingbroke iſt es offenbar heiliger Ernſt mit ſeinem Eintreten für die Wiederherſtellung der durch den Mord Gloſter's zerſtörten ſittlichen Ordnung, mit ſeiner Forderung der Sühne dieſes Mordes nicht nur, deren Ausbleiben ihm gleichbedeutend iſt mit der Zerſtörung der Herrſchaft der „Gerechtigkeit" (justice), ſondern auch „jeglichen

Verraths", der unter der Regierung König Richard's „in dieſem Land erdacht und angeſtiftet" worden iſt. Hier, das fühlt man durch, hört das Spielen mit dem Worte für ihn auf, hier ſpricht dieſes ſeine wahre Geſinnung aus, und dieſe iſt eine dem Zuſchauer ſympathiſche.

Dann König Richard. Ich habe vorhin erwähnt, daß nach Shakeſpeare's Auffaſſung auch die Geberdenſprache Antheil hat an der Heiligkeit des Worts. Dieſer Zug iſt für ſeine ganze Darſtellung, insbeſondere in den zwei erſten Stücken unſeres Cyclus, dadurch von weſentlicher Bedeutung geworden, daß er ſich ſeiner nun bedient, um das ſelbſt das Heilige zu ihren Zwecken mißbrauchende Komödienſpiel der Menſchen einzuführen, das der Grundgedanke ſeines Werkes ſo nothwendig forderte und das oben als das zweite Bild bezeichnet worden iſt, das ihm hier beim Dichten vorſchwebte. Hier ſchon tritt es uns entgegen. König Richard führt gleich in der Eingangsſcene unſers Dramas eine förmliche Komödie auf, zu der er eine der heiligſten Pflichten ſeines Amts, die richterliche Unparteilichkeit, und ſelbſt ſein „heiliges Scepter" mißbraucht. Er durchſchaut den Zweck des Auftretens Bolingbroke's gegen Norfolk und nimmt von Anfang an Partei für dieſen und gegen ſeinen Vetter — wie ſollte er auch nicht, da er der eigentliche Mörder Gloſter's iſt, als deſſen Rächer dieſer auftritt? — und doch ſchwört er by my sceptre's awe, daß ſeine Verwandtſchaft mit Bolingbroke ihm keinerlei Vorrecht geben, noch parteiiſch machen ſolle „die nie gebeugte Feſtigkeit ſeiner aufrichtigen Seele". So ſtellt er ſich überhaupt in Wort und Geberde gleichſam als die Perſonification der königlichen Pflichttreue hin. Aber gerade indem er ſich ſo hinſtellt, zeigt er, daß ihm dieſelbe nichts weiter iſt, als ein alles Inhalts bares Wort, ein tönender, aber leerer Klang. Und daſſelbe gilt von ſeiner Scheu vor der Heiligkeit der Blutsbande, von ſeiner aufrichtigen Seele und von der Würde ſeiner äußeren Haltung, die ihm in der That etwas Königliches giebt, das aber durch den Contraſt mit ſeiner gerade hier ſo grell hervortretenden ſittlichen Stumpfheit und frivolen

Gesinnung zur Caricatur auf wahre königliche Würde wird und uns als schreiender Mißklang in's Bewußtsein tritt. Er zuerst mahnt durch sein Komödiespielen an die Grundforderung des Cyclus, die Fleischwerdung des Worts; nach seinen Worten und Geberden steht dieselbe in der That leibhaftig vor uns, in Wahrheit aber ist er nur ihr widerliches Zerrbild.

Verschärft wird dieser Eindruck durch seinen frivolen Versuch, die beiden „zornentflammten" Gegner zu versöhnen. Wie grell beleuchtet Shakespeare auch hier wieder seine ehrlose Gesinnung theils durch die auch nicht die leiseste Spur sittlichen Ernstes aufweisende witzelnde Form der Rede, die er ihm in den Mund legt, theils durch das schmachvolle Scheitern seines Versuchs gerade an dem Norfolk sowohl wie Bolingbroke ganz erfüllenden Bewußtsein ihrer persönlichen Ehre. Von besonderem Interesse aber ist noch, wie er nun hier das Thema auftreten läßt. Zum ersten Mal begegnen wir hier einer Variation desselben, und zwar ist es eben die Ehre, die hier an die Stelle des Wortes tritt, der reine Klang, den unser Name im Munde der Menschen hat. In Norfolk ist die Ehre Fleisch geworden; unter Berufung auf deren unendlichen Werth für ihn weist er die Zumuthung des Königs in einer Rede ab, die wie ein förmlicher Erguß seines Innern wirkt und in der er nun nicht nur ausdrücklich ausspricht, daß die Ehre mit ihm verwachsen, daß sie also Fleisch in ihm geworden ist, sondern die dann auch schon durch den hier auftretenden Reim ihren musikalischen Charakter ankündigt und im englischen Original durch den Wohllaut der gewissermaßen in lauter Molltönen sich bewegenden Sprache in der That musikalisch wirkt. Ich setze Norfolk's Rede hierher:

O, hört mich an!
Der reinste Schatz, der Menschen werden kann,
Ist fleckenloser Ruf. Ist der entflohn,
So ist der Mensch nur übertünchter Thon.
Ein kühner Geist in treugesinnter Brust
Ist ein Juwel, das wohl du hüten mußt.
Verwachsen ist die Ehr' mit meinem Leben,

Die Ehr' mir nehmen heißt den Tod mir geben.
Drum wollt, mein Fürſt, nicht meine Ehr' verderben,
Ich leb' in ihr und will für ſie auch ſterben.

Wie ſich in dieſer Rede der weiche idealiſtiſche Charakter Norfolk's widerſpiegelt, ſo dann in der Antwort, mit der Bolingbroke den Verſöhnungsverſuch des Königs abweiſt, deſſen kraftvolle realiſtiſche Perſönlichkeit. Auch ſie iſt in Reimen gehalten, und auch aus ihr klingt uns, wenn auch in rein perſönlicher und zugleich in der knappſten und herbſten Faſſung, das Grundthema des Cyclus entgegen: auch in ihm iſt die Ehre Fleiſch geworden. Seine Antwort lautet: „Eh' er ſchnöde mit eigener Zunge ſeine Ehre tödte, riß er ſich' zur Stunde dies Werkzeug feiger Abbitt' aus dem Munde." Welche Rolle in dieſer ganzen Eingangsſcene und ebenſo dann durch das Stück hindurch neben dem Worte ſelbſt auch das Organ ſpielt, durch das wir demſelben erſt ſeine Exiſtenz verleihen, eben die Zunge, darauf weiſe ich nur hin.

Sehen wir jetzt, wie es Shakeſpeare erreicht hat, die Auflöſung der mittelalterlichen Weltanſchauung, die darzuſtellen die Hauptaufgabe dieſes erſten Theils des Cyclus iſt, aus dem Thema zu entwickeln. Daß es ſich für ihn in erſter Linie um das in der Transſcendenz wurzelnde Königthum von Gottes Gnaden handelt, wiſſen wir, aber er führt auch den durch ſie bedingten religiöſen Glauben ſelbſt ein, den Glauben an einen außer und über der Welt ſtehenden Gott, deſſen Walten ſich durch unmittelbares, wunderthätiges Eingreifen in den Gang derſelben offenbart. Und zwar führt er uns die innere Auflöſung beider im Weſentlichen ſchon im erſten Act vor Augen, während den vier folgenden Acten die Darſtellung ihres äußeren Sturzes vorbehalten bleibt. In dieſem erſten Act nun treten uns nur zwei Charaktere entgegen, die noch innerlich und mit Bewußtſein auf dem transſcendenten Boden ſtehen und denen auch das Königthum noch als heilig gilt: Norfolk und der alte Gent. Norfolk's Treue gegen ſeinen König wird auch durch das unverdiente

Verbannungsurtheil „auf Nimmerwiederkehr", das dieſer über ihn verhängt, ſo ſchwer er es auch empfindet, nicht berührt und ſein ferneres Schickſal, ſein Kampf im heiligen Land „für Jeſus Chriſtus", zeigt ihn uns ja dann auch als perſönlichen Vertreter und Vorkämpfer der mittelalterlichen Weltanſchauung. Hier alſo tritt uns das Thema deutlich entgegen: es iſt Norfolk Ernſt mit dem Worte und daſſelbe gilt von Gent. Man erinnere ſich nur, wie er es iſt, durch den Shakeſpeare uns zuerſt den Sinn des Königthums von Gottes Gnaden in unſerem Drama darlegt und wie er dann, ganz erfüllt von ſeiner Überzeugung der Einſetzung der Könige unmittelbar durch Gott, dem Drängen ſeiner Schwägerin gegenüber eben ſo ruhig wie entſchieden es ablehnt, „den Arm im Zorn gegen deſſen Stellvertreter zu erheben", ja, wie er aus Treue gegen ſie nicht nur hier auf die Rache für ſeinen ermordeten Bruder verzichtet, ſondern weiterhin ſogar als Mitglied des Geheimen Raths ſeine Stimme für die Verbannung ſeines Sohnes abgiebt. So heiliger Ernſt iſt es ihm mit ſeiner Treue gegen ſein Prinzip und den König ſelber, daß er ja auch noch ſeinen „letzten Athem in heilſamem Rath für die unſtete Jugend ſeines Neffen aushauchen" will, was er dann freilich nicht auszuführen vermag; vielmehr geſtaltet ſich derſelbe, wie wir geſehen haben, zu einem Fluch über den König und zur Prophezeihung ſeines Sturzes. Selbſt in ihm unterliegt ſchließlich das Prinzip der Transſcendenz.

Außer Norfolk und Gent kommen hier nur noch Bolingbroke und König Richard in Frage, und was zunächſt Bolingbroke betrifft, ſo wiſſen wir bereits, daß er ſchon bei Beginn des Stückes vollſtändig aus der mittelalterlichen Anſchauung herausgetreten iſt; wie das Königthum von Gottes Gnaden, ſo iſt ihm auch der religiöſe Glaube, aus dem daſſelbe hervorgegangen iſt, zum leeren Wort geworden, mit dem er nach ſeinem Belieben ſpielen kann und deſſen urſprünglicher Sinn ſo wenig innerlich bindend für ihn iſt, daß er denſelben ohne irgend ein ſittliches Bedenken für ſeine Zwecke auszubeuten vermag und auch wirklich ausbeutet. Hören wir ihn doch noch, als er ſchon in die Schranken

eingeritten ist — zu dem gottesgerichtlichen Zweikampf nämlich — mit voller Seelenruhe schwören: „Und schütze Gott mich, wie ich wahrhaft fechte!“ Hier also klingt uns das Thema in voller Klarheit entgegen. Wie aber verhält es sich nun mit König Richard? Daß er persönlich ganz durchdrungen ist von dem Bewußtsein des unmittelbar göttlichen Ursprungs und Charakters seiner Würde, haben wir gesehen; wie wenig Macht aber trotzdem der diesem Königthum zu Grunde liegende religiöse Glaube über ihn hat, dafür kann schon das freventliche Spiel als Beweis dienen, das wir ihn in der Eingangsscene mit den heiligen Pflichten seines königlichen Richteramts haben treiben sehen, und das uns dort den so grell heraustretenden Widerspruch zwischen dem ihm von Gott selber übertragnen hohen Amt, dessen Bedeutung der Name, den er trägt, das Wort König von Gottes Gnaden, das ihn als Gottes Stellvertreter, ja, als das Bild seiner Majestät bezeichnet, so deutlich ausspricht, und seiner nach dem Eindruck, den er hier auf uns macht, völlig entsittlichten Persönlichkeit als schreiende Dissonanz empfinden ließ. Dazu nehme man nun noch sein Verhalten dem Gottesgericht gegenüber. Nicht nur hat er den Beiden bei Todesstrafe anbefohlen, sich zu dem Kampfe einzufinden, und damit sein königliches Wort verpfändet, ihn vor sich gehen zu lassen; der Kampf ist ja auch eben als gottesgerichtlicher ein Appell an den eignen Ausspruch Gottes, an dessen in dem Ausgang desselben sich den Menschen verkündigendes richterliches Wort, und dieses heilig zu halten war er als sein Stellvertreter noch in besondrem Sinn verpflichtet. Schon sein frivoles Festhalten an dem Schein also, als wolle er es zu dem Kampfe kommen lassen, während er es doch keinen Augenblick wirklich beabsichtigt hat, stellt sich als Nichtachtung der Heiligkeit wie seines eignen königlichen Wortes, so auch dieses Richterwortes Gottes dar, und nun vergegenwärtige man sich seine Haltung bei dem Gottesgericht selber. Er überwacht persönlich die Wahrung all der feierlichen Formen, die diesem gerichtlichen Zweikampf seinen heiligen Charakter geben; er geht darin so

weit, daß er den beiden Gegnern ſogar den Eid auf die Gerechtigkeit ihrer Sache abnehmen läßt, er ſteigt dann, wie in liebevoller Geſinnung für ſeinen Vetter, auch noch vom Thron herunter, um ihn noch ein Mal „in die Arme zu ſchließen", ja er giebt noch ſelbſt das Signal zum Kampfe, und erſt nachdem er ſo jede Bürgſchaft gegeben, daß es ihm Ernſt ſei mit ſeinem königlichen Wort, in dem Augenblick, wo die Beiden ſchon auf einander einſprengen, wirft er ſeinen Stab zwiſchen ſie zum Zeichen, daß er ihnen Halt gebiete — und nun verkündigt er ihnen nach kurzer, wieder nur zum Schein gehaltner Berathung mit ſeinem Geheimen Rath ihr Verbannungsurtheil. Kurz, er führt auch hier wieder eine förmliche Komödie auf, zu der er hier nun neben dem heiligen Charakter ſeiner königlichen Würde noch insbeſondre das Gottesgericht mißbraucht. Natürlich iſt der Eindruck dieſes freventlichen Spieles mit dem Heiligen auf den Zuſchauer wieder der eines ſchneidenden Mißklangs und mit einem, wo möglich noch ſchneidenderen entläßt uns dann die Schlußſcene dieſes erſten Acts, die uns den König im Kreiſe ſeiner Schmeichler zeigt: erſt ſeinem durch ſein ſchlau berechnetes Komödienſpiel zugleich ſo unerwartet und ſo gründlich um Alle ſeine Hoffnungen betrognen Vetter voll Schadenfreude in die Verbannung nachſpottend; dann mit frivolſter Leichtfertigkeit, „weil ſeine Koffer durch zu großen Hofhalt und freigebiges Spenden etwas leicht geworden ſind", zu jener Reihe von Maßregeln greifend, durch die er nach Shakeſpeare's Darſtellung im zweiten Act alle weſentlichen ſittlichen ſowohl wie materiellen Intereſſen der Geſammtheit und der Einzelnen nicht nur verletzt, ſondern tödtlich trifft, damit dann aber auch alle heiligen Pflichten ſeines königlichen Amts mit Füßen tritt; endlich auf die Nachricht von der tödtlichen Erkrankung des treuen alten Gent Gott bittend, ſeinem Arzt es einzugeben, ihm augenblicklich in ſein Grab zu helfen, und ſofort den Vorſatz faſſend, ſich „der Fütterung ſeiner Koffer zu Röcken für die Truppen in dem Irländſchen Kriege" zu bedienen. Auch hier ſetzt er „das Wort gegen das Wort", den leeren Klang des Namens König gegen den ganzen

reichen und tiefen Gehalt desſelben, und hier klingt nun auch ſchon aus der Sprache, die Shakeſpeare ihm leiht, dem unköniglichen, ja, geradezu gemeinen Ton ſeiner Rede der Gegenſatz zwiſchen dem, was er ſeinem Namen nach ſein ſollte und was er thatſächlich iſt, ſo ſcharf heraus, daß ſelbſt unſer äußeres Ohr ihn als Diſſonanz empfindet.

Wie dieſe letzten Handlungen des Königs, durch die er ſeinen Sturz ſelbſt herbeiführt, ſo hat der Dichter auch den Abſchied Bolingbroke's von England aus dem Thema entwickelt. Schon um von ſeinem Vater zu ſcheiden, hat Bolingbroke „zu wenig Worte," während doch „reichlich Dienſt die Zunge leiſten ſollte, des Herzens vollen Jammer auszuathmen." Vor Allem aber die Darſtellung ſeines Heraustretens aus der mittelalterlichen Weltanſchauung, des erſten entſchiedenen Durchbruchs des neuen Geiſtes in ihm, mit der Shakeſpeare, wie wir geſehen haben, die große dritte Scene des erſten Acts abſchließt. Wenn er ſich hier unzugänglich zeigt für die Tröſtungen ſeines Vaters, wenn er es ablehnt, ſich dadurch mittelſt ſeiner Phantaſie über ſeinen Schmerz hinauszuheben, daß er ihn ſich als Freude, Glück vorſtellt, ſo klingt hier ſchon das Thema unſeres Dramas durch, ja, es tritt ſogar in ſeiner eigenſten Geſtalt heraus: er ſoll, fordert ſein Vater, ſeine Verbannung eine „Reiſe" nennen, er ſoll alſo „das Wort gegen das Wort" ſetzen, den Sinn des Wortes für ſein Bewußtſein auslöſchen. Und wie anſchaulich prägt es ſich dann nach der entgegengeſetzten Seite hin in König Richard's Schilderung ſeines „Bewerbens beim niederen Volke" aus, „wie er ſich wollt' in ihre Herzen tauchen mit traulicher demüth'ger Höflichkeit" u. ſ. w. Hier treten nun außer dem Worte auch bei ihm alle die ſtummen Zeichen der Geſinnung auf; trotz ſeiner Verbannung an ſeinen ehrgeizigen Hoffnungen feſthaltend, greift auch er hier zum Komödienſpielen, wie er ja weiterhin dann durchweg ſeine Taktik dem König gegenüber auf daſſelbe begründet.

Den Nachweis, daß Shakeſpeare auch die Darſtellung des Sturzes König Richard's aus dem Thema unſeres Stückes ab-

geleitet hat, brauche ich wohl nicht mehr zu führen. Er ist bereits geführt in meiner Darlegung der Schilderung des „zweiten Falls des fluchbeladenen Menschen", zu der der Dichter den geschichtlichen Prozeß hier gestaltet hat. Die Lüge und zwar die ganz bewußte Lüge, die noch überdies die vollständige Verleugnung aller Ehrfurcht vor dem religiös Heiligen, ja, aller Scheu und Ehrfurcht überhaupt, in sich schließt und bis zu offener Verhöhnung derselben fortgeht, die selbst den Namen Gottes freventlich mißbraucht —, sie, sahen wir, bildet den Grundzug seiner Schilderung desselben, und sie eben, die sich hier noch überdies in Haltung und Geberden ebenso wie in Worten ausprägt, die uns überall als die eigentliche Seele des Komödienspielens Bolingbroke's und der Seinigen entgegentritt und zu deren Mitschuldigen sich schließlich das ganze englische Volk macht, muß uns ja schon in sich selbst als der Gipfelpunkt des Spielens mit dem Worte gelten. Meine ganze obige Ausführung zeigt uns das Thema als die die Darstellung des Dichters durchweg beherrschende Macht, ja, selbst daß es die musikalische Bedeutung des Wortes ist, die hier das Thema bildet, ist uns dort schon entgegengetreten — ein Mal in der Kerkerscene, wo König Richard sich bewußt wird, daß er wohl ein Ohr gehabt habe für die Dissonanz in der Musik, nicht aber für die im Menschenleben, für die Zerstörung des „Zusammenklangs seiner Königswürde und seiner Zeit" — und dann wenigstens für mein Gefühl auch in der Parlamentsscene des vierten Acts, deren Wirkung auf den Zuschauer ich — und wohl kaum mit Unrecht — nicht treffender schildern zu können glaubte, als indem ich sie mit einem großartigen Musikstück verglich. In der That ist ja der Eindruck dieser Scene, ebenso wie dann der der Thronbesteigung Bolingbroke's auf Grund der „freiwilligen" Abdankung König Richard's als sein von ihm selbst für rechtmäßig erklärter Erbe der Krone, als neuer König von Gottes Gnaden also, der der schneidendsten Dissonanz, der vollen Zerstörung der einst in dem von ihm und seinen Helfershelfern mißbrauchten Wort so lebendig sich ausprägenden inneren Harmonie des

mittelalterlichen Geiſtes. Und dieſer Eindruck wird nun noch auf's Aeußerſte verſchärft dadurch, daß der Dichter den König hier als den Vertreter der Wahrheit nicht nur, ſondern gewiſſermaßen als die Verkörperung derſelben hinſtellt; ja, er erhebt ihn ja auch zum Märtyrer und zum perſönlichen Repräſentanten wie des in dem Prinzip der Transſcendenz wurzelnden Königthums von Gottes Gnaden, ſo auch dieſes Prinzips ſelbſt, und damit tritt uns nun noch ein neuer intereſſanter Zug ſeiner Darſtellung entgegen, denn darin liegt ja vom Standpunkt des Themas dieſes Dramas ausgeſprochen, daß er uns in ihm hier die Verwirklichung der Fleiſchwerdung des Wortes in deſſen erſtem, mittelalterlichem Sinne vor Augen ſtellen wollte. Erſchien er in dem erſten Stadium als eine leibhaftige Caricatur derſelben, ſo in dieſem zweiten als ihr ſie ebenſo treu wie lebendig widerſpiegelndes perſönliches Abbild, und klang uns dort aus ſeiner ganzen Erſcheinung die ſchärfſte Disharmonie entgegen, ſo hier mitten durch ſeine innere Gebrochenheit hindurch die tiefſte und ergreifendſte Harmonie zwiſchen Sinn und Klang des Wortes.

Endlich die Durchführung der Nebenform des Grundmotivs unſeres Dramas, des Redens unter der Macht des eigenen Innern. Man vergegenwärtige ſich nur — denn von Bolingbroke war oben ſchon die Rede — den Schmerzenserguß des edlen Gent über die Erniedrigung ſeines geliebten England, den halb komiſchen Ausbruch des Entſetzens des über ſeine eigene Kühnheit erſchrockenen hyperloyalen York, als König Richard durch die Beraubung Bolingbroke's das öffentliche Recht bricht, endlich die von den Baronen in lauter einzelnen Zügen raſch hingeworfene und doch zuletzt als ein harmoniſches Ganzes daſtehende, wie aus einer Bruſt hervorgequollene, von einer Hand ſorgfältig ausgeführte Schilderung der Nothlage, in die der König das Land gebracht hat, und man wird ſofort erkennen, daß hier Menſchen reden, von denen das Wort gilt: „Weß das Herz voll iſt, deß geht der Mund über“. Weß aber das Herz voll iſt, das iſt bei ihnen Allen das, wenn auch

noch, selbst bei Bolingbroke, vorwiegend instinctive Gefühl der Berechtigung der realen Welt und aller ihrer Güter bis herab auf die geringsten, an deren Besitz die äußere, materielle Existenz des Menschen geknüpft ist. Die Darstellung der Macht dieses hier zum ersten Mal zum Durchbruch gelangten Gefühls über die Menschen ist einer der großartigsten Züge in dem Gemälde, das Shakespeare in diesem Drama vor uns aufrollt; nicht nur, daß sich in ihm der Anbruch der neuen Zeit ankündigt, daß er also wesentlich dazu beiträgt, seiner Darstellung den dem thatsächlichen Entwickelungsgang der Menschheit entsprechenden historischen Charakter zu sichern: er hat auch eine hohe ethische sowohl wie ästhetische Bedeutung. Er zeigt uns klar, daß nicht die Willkür der Menschen die eigentlich treibende Kraft der Dinge bildet, sondern eine höhere Macht, eben die göttliche Nothwendigkeit, die sie mittelst ihres Gefühls beherrscht und sich ihrer Willkür, ohne daß sie eine Ahnung davon haben, also auch ohne daß sie daraus einen Milderungsgrund für ihre Schuld ableiten dürften, als Mittel für ihre Zwecke bedient.

Nun erlaube man mir noch, ein paar Nachweise zu geben über das durch das ganze Stück hindurch sich kundgebende Streben Shakespeare's, sein Thema, und zwar zunächst die musikalische Seite des Wortes, dann aber auch ganz allgemein die Bedeutung des Wortes überhaupt möglichst allseitig und erschöpfend zu entfalten. Die Sache selbst ist ja so neu und für die Würdigung insbesondere des Dichters Shakespeare von so großer Wichtigkeit, daß es sich wohl der Mühe lohnt, noch einen Augenblick bei ihr zu verweilen. Zuerst also die musikalische Seite des Wortes. Hier tritt uns schon Act 1, 3 jene Klage des auf Nimmerwiederkehr verbannten Norfolk entgegen, daß er „die Sprache, die er vierzig Jahre gelernt, sein mütterliches Englisch" missen solle, daß ihm „seine Zunge nun nicht mehr nütze",

> Als ohne Saiten Geige oder Harfe,
> Ein kunstreich Instrument, das sicher ruht
> Im Kasten oder in den Händen dessen,
> Der nicht den Griff kennt, Harmonie zu wecken.

So, also als ein musikalisches Instrument, faßt Norfolk die Sprache auf und ebenso betrachten und behandeln sie auch alle die anderen Hauptcharaktere des Stückes; sie sind sämmtlich Künstler oder Virtuosen in der Handhabung des Wortes, sei es nun, daß sie sich dieser Kunst bedienen, um die Menschen mit dem bloßen schönen Klang ihrer Worte abzuspeisen, sich selbst aber von den Pflichten, von dem Sinn, den dieselben in sich schließen, loszukaufen, sei es um in ihren eigenen Empfindungen zu schwelgen, die sie sich in Worten voll Musik gegenständlich machen, oder sich, wie vor Allen König Richard selbst, in geistreichem Spielen mit dem Wort der Herrschermacht ihres Geistes und damit ihrer inneren Erhabenheit über die Welt bewußt zu werden. Das eben ist es, was die Menschen unseres Dramas von denen der folgenden, insbesondere des Schlußdramas unterscheidet, für welche, wie bereits gesagt, das Wort wieder eine feste, das Spielen mit demselben ausschließende Schranke geworden ist. In der That kehrt denn auch diese Auffassung der Sprache in unserem Stück noch mehrmals wieder; schon zu Anfang des zweiten Acts klingt sie vernehmlich durch in den schönen Worten Gent's von der „Zunge Sterbender", die sich „wie tiefe Harmonie" Gehör erzwinge und von den Menschen mehr beachtet werde als „üppiger Jugend Redefluß", gerade „wie die Sonn' im Scheiden und Musik am Schluß". Und gleich darauf tritt sie sogar ausdrücklich wieder auf. Northumberland meldet dem König den Tod Gent's mit den Worten: seine Zunge sei jetzt „ein entsaitet Instrument", Alles sei gesagt, Welt, Leben, Alles sei für ihn zu Ende. Auch an die Einführung der Musik in der Kerkerscene und an König Richard's Vergleich zwischen der Dissonanz in ihr und der in der „Musik im Menschenleben" darf ich hier wohl erinnern.

Dann die offenbar völlig bewußte, ja, planmäßige Hervorkehrung der mannigfachen und tiefgreifenden Bedeutung, die das Wort als solches für den Menschen hat. So als Ausdruck unserer geheimsten, innersten Gesinnung: wir geben mit dem Wort uns selbst und unser Schicksal in die Hand eines

Andern. „Mein Herz ist voll", sagt Roß zu Eingang der Verschwörungsscene:

Doch muß es brechen,
Eh' es die freie Zung' entlasten darf.

Gent hat es gewagt, dem König selber gegenüber „sein Herz zu entlasten," und er läuft noch auf dem Todtenbett Gefahr, daß „seine Zunge, die so wild im Kopf ihm wirbelt, ihm den Kopf von den verwegenen Schultern treibt!" Dafür bildet es aber dann auch das festeste Band zwischen denen, die dieselbe geheime Gesinnung hegen, es wird zum Stifter von Verschwörungen: „Laß uns Dein Denken (thoughts) theilen, wie Du unseres," ruft Willoughby Northumberland zu, als dieser nicht wagt, „zu sagen, wie nah die Zeitung ihres Trostes ist." Und Roß:

Sprich unbedenklich doch, Northumberland,
Wir drei sind nur Du selbst und Deine Worte
Sind hier nur wie Gedanken; drum sei kühn!

Das Wort ist ferner der Vermittler der Klarheit für den Menschen, da, wo sein Herz von sicheren, aber dunklen Ahnungen schweren Unglücks bedrängt ist. Vergeblich bemüht sich Bushy, die Königin zu überzeugen, daß es „das falsche Auge ihres Grames" über die Trennung von ihrem Gatten sei, das sie Phantasien als Wirklichkeit beweinen lasse; ihr „inneres Herz" sagt ihr, daß es anders ist; aber welches Leid sie fürchtet, weiß sie noch nicht, es ist bis dahin noch ein „namenloses" Leid; bald aber wird sie sich klar darüber, als Green die Botschaft von der Landung Bolingbroke's gebracht hat; da findet sie den Namen für ihr Leid, da weiß sie, daß ihre Ahnungen sie nicht betrogen, daß ihr Inneres ihr prophetisch wie mit Geisterhand ihr Schicksal an die Wand gezeichnet habe. Dann das Wort im Munde einerseits des Höflings, der sich die Gunst des neuen Herrschers gewinnen will — man lese die mit Schmeicheleien durchsüßte Rede, die der Dichter Northumberland Bolingbroke gegenüber — Act 3, 4 — in den Mund legt: „wie Zucker" hat ihm Bolingbroke's „schöne Unterhaltung den schweren Weg gesüßt und zum Labsal gemacht" u. s. w. —,

andererſeits des noch auf die Unterſtützung ſeiner Anhänger angewieſenen Thronprätendenten, der dieſelben zugleich durch leutſelige Haltung, durch Verſprechungen u. ſ. w. an ſich zu ketten und ſeine Würde ihnen gegenüber zu wahren ſtrebt. „Viel minder werth iſt meine Unterhaltung als Eure guten Worte", antwortet er Northumberland, dann, ähnlich wie ſchon zu Percy, zu den übrigen Baronen: „Mein ganzer Schatz beſteht nur noch in Dank, der nicht geſpürt wird, aber mehr bereichert, Euch Eure Lieb' und Mühe lohnen ſoll."

Auch York's Schilderung des Einzugs Bolingbroke's in London iſt ganz aus unſerem Thema hergeleitet. Da ſchallt dieſem „von allen Zungen" das „Gott erhalte Dich" entgegen; da war's, „als wenn die Fenſter ſelber ſprächen, als hätten alle Wände, behängt mit Schildereien, zu ihm geſagt: „Chriſt ſegne Dich!" Richard dagegen „bot keine Zunge ein freudiges Willkommen!"

Von beſonderen Intereſſe iſt hier endlich noch die Wendung zum Komiſchen, die das Thema Act 5, 3 nimmt. Es iſt die Scene, in der Vater und Mutter York ſammt ihrem ungerathenen Sohn Aumerle den neuen König, Heinrich IV., in ſeinen eigenen Gemächern förmlich belagert halten, Mutter und Sohn Verzeihung erflehend für den Hochverrath, deſſen dieſer ſich ſchuldig gemacht hat, der Vater dagegen ein zweiter Abraham, ſeinen Sohn gewiſſer Maßen ſelbſt zum Altar ſchleppend und aus lauter Loyalität ſogar in theilweiſe höchſt unehrerbietigen Worten den Tod deſſelben von dem König fordernd. Shakeſpeare ſelbſt bezeichnet die Scene als eine komiſche: „das Schauſpiel ändert ſich", ſagt der König, „ſein Ernſt iſt hin, man ſpielt den König und die Bettlerin". Die Bettlerin, alſo die Mutter, mit der Beredtſamkeit der Angſt, wünſchſt höchſt naiv, der König möchte wieder zum Säugling werden, daß ſie als Amme ihn lehren könnt', „zu lallen". Dann fährt ſie fort:

Verzeihung wär' das erſte Wort von allen!
So ſehnt' ich mich, ein Wort zu hören, nie;
Verzeihung ſprich. Dich lehre Mitleid, wie;

Das Wort ist kurz, doch nicht so kurz wie süß,
Kein Wort ziemt eines Königs Mund wie dies.

Darauf die Gegenrede Yorks, mit der nun die komische Wendung des Grundthemas unseres Stückes ihren Höhepunkt erreicht.

So sprich französisch, sag: pardonnez moi!

was die Herzogin dann so beleuchtet:

Lehrst Du Verzeihung so Verzeihung tödten?
Ach, herber, hartgeherzter Gatte Du!
Das Wort gegen das Wort ja setzest Du.
Verzeihung sprich, wie hier zu Land man spricht.
Französ'sche Doppelrede ziemt Dir nicht.

Hier zeigt es sich ein Mal, welche Bedeutung bei einem Dichter wie Shakespeare, der stets aus der ihn eben ganz erfüllenden Anschauung des Lebens herausschafft, eben diese Anschauung, die sich dann mit innerer Nothwendigkeit in dem in Form und Gehalt streng einheitlichen Charakter seiner Schöpfung ausprägt, selbst für das Verständniß seiner Ausdrucksweise, ja, eines einzelnen Wortes in dem in Frage stehenden Werke, gewinnen kann. Unsere Uebersetzer geben das „the chopping French" des Originals durch das farblose: „Französisch Kauderwelsch" wieder. Delius erklärt: „die Franzosen, welche die Worte zerhacken, verschlucken, undeutlich aussprechen", schiebt also Shakespeare merkwürdiger Weise eine Charakteristik der Franzosen unter, die höchst seltsam wäre, insofern die diesen damit Schuld gegebene Unart gerade keine französische, wohl aber eine solche seiner eigenen Landsleute ist. Selbst Alexander Schmidt in seinem unvergleichlichen Shakespeare-Lexikon ist sich über den Sinn dieses Wortes nicht klar geworden, er erklärt: mincing, affected, fügt aber dann hinzu, womit er der Wahrheit wenigstens schon näher kommt: perhaps the French which hacks and disfigures our words. Auch die Engländer lassen uns hier in Stich, nur der eine Knight nicht, der die einzig richtige Erklärung gefunden hat, sie aber freilich auch nicht näher begründet, so daß man allenfalls begreift, wie Delius, der sie selbst anführt, sie ohne Weiteres bei Seite schieben konnte und Schmidt sie nicht einmal erwähnt. Er erklärt: the French

which changes the meaning — nicht of our, wie Schmidt, ſondern of the words. Daß to chop zerhacken heißt, weiß Jeder, der ein Mal in England geweſen iſt, alſo auch die ſtets vorhandenen und mit Recht berühmten Mutton-chops gekoſtet hat. Die Herzogin von York will die Sprache als eine trügeriſche, lügneriſche bezeichnen, als eine ſolche, die das Wort zerhackt, d. h. Sinn und Klang deſſelben auseinander reißt, kurz, „das Wort ſetzt gegen das Wort" — eine Auffaſſung, die ja auch uns Deutſchen ganz geläufig iſt. Man denke nur an Leſſing's Marquis Ricaud de la Marlinière: „Das nenn' die Deutſch betrügen? Betrügen! O was iſt die deutſche Sprak für ein arm Sprak! für ein plump Sprak!" Man ſieht, es iſt, wie ich ſagte: hätten die Interpreten des Dichters eine Ahnung gehabt von dem Grundgedanken unſeres Dramas, es wäre unmöglich geweſen, daß ihnen der ſo klar heraustretende Sinn dieſes Wortes verſchloſſen geblieben wäre, gerade das eigentliche Thema deſſelben tritt uns in ihm entgegen.

Heinrich IV. 1. Theil.

Welche Entwickelungsſtufe nach Shakeſpeare's Darſtellung die Menſchheit in dieſem zweiten Theil unſeres Cyclus erſtiegen hat, iſt oben gezeigt worden. Das moderne Heidenthum, das er hier ſchildert — es gilt ihm als Ausfluß des idealen Selbſtbewußtſeins, das nach ihrem Heraustreten aus der mittelalterlichen Weltanſchauung in ihr zum Durchbruch gelangt war. Was er alſo vom Standpunkt ſeiner Auffaſſung der Johanneiſchen Logosidee aus ſeiner Darſtellung dieſer Entwickelungsſtufe derſelben zu Grunde legt, das iſt das Wort in ſeinem zweiten oben von mir dargelegten Sinne als geſtaltende, Ideale ſchaffende Macht. Wie in Richard II. das Wort in ſeiner muſikaliſchen Bedeutung, ſo bildet hier nun dieſes Wort das Thema, das er, und zwar wieder mit vollem Bewußtſein und nach allen Seiten hin, durchführt und aus dem er ſowohl die

Charaktere wie die Handlung entwickelt; ja, hier beherrscht und durchdringt dasselbe die letztere nicht nur in allen ihren Verzweigungen, also die komische, reinmenschliche, ebenso wie die tragische, politische Handlung, sondern es bildet auch das Band, das beide zu einem fest in sich geschlossenen einheitlichen Ganzen zusammenbindet. Und noch Eins habe ich hinzuzufügen: hier, wo das letzte Ziel derselben die Wiedererhebung der Menschheit ist, führt uns der Dichter nun auch schon an den verschiedenen Charakteren die Fleischwerdung des Worts selbst vor Augen, wenn auch selbstverständlich — in Einklang mit dem hier in Frage stehenden Sinn des Wortes — nur die erste Stufe, die erste, noch sehr unzureichende Form derselben.

Daß in der That das Wort als Träger und Ausdruck der Idealität des subjectiven Menschengeistes die eigentliche Seele der Handlung unsres Dramas bildet, dafür zeugt schon die tief eingreifende Rolle, die hier die öffentliche Meinung spielt. Ist doch diese nach Shakespeare's tiefer Auffassung nichts Andres als ein Ausfluß des diesem Geiste eingebornen idealen Bedürfnisses, das, wie in jedem Einzelnen, so auch in dem Ganzen eines Volkes lebt und wirkt! Ihr Urtheil also ist das des subjectiven Menschengeistes selber, es ist dessen Ausspruch, dessen Wort, und dieses wieder ist das Wort Gottes, es ist Gottes eignes Wort, vielmehr es ist Gott als das Wort in dem Sinne, in welchem er hier in die Menschheit eingegangen ist, eben als idealer, subjectiver Geist. Daher ja auch das Sprichwort: vox populi vox Dei, das eben deshalb auch so weit — aber auch nicht weiter — Geltung und Berechtigung hat, wie der subjective Menschengeist selber. Und diese, die vox populi in sich ausprägende öffentliche Meinung nun — sie weist ja Shakespeare hier durchweg als die Macht auf, vor der alle handelnden Personen unsres Stücks, so unbekümmert sie sich sonst auch allein von ihrer Willkür leiten lassen, sogar freiwillig, ja, aus innerm Antrieb, sich beugen — gewiß ein schlagender Beweis, daß das Thema in der That die ganze Handlung von innen heraus beherrscht. Und dazu kommt nun noch, daß sich

auch Alle des Worts bedienen, um ihren Zweck, eben die Herrschaft über die öffentliche Meinung, zu erreichen. Von König Heinrich habe ich das oben schon gezeigt. Wenn es ihm gelingt, seinem Thron dadurch eine feste Stütze zu schaffen, daß er sie auf seine Seite bringt, so ist es, weil er ein großer politischer Schauspieler ist; denn das heißt — nach Shakespeare's Darstellung —: ein Meister in der Kunst der Handhabung des Wortes sein, das Wort zugleich in jenem weiteren Sinn genommen, in dem es auch die Geberdensprache mit allen äußeren Zeichen der Gesinnung in sich schließt.* Es gilt aber auch von seinen Gegnern, den Aufständischen, insofern diese, wie oben gezeigt, was sie an Anklagen gegen den König vorzubringen haben, „auf Märkten ausrufen, in den Kirchen verlesen". Prinz Heinrich ferner, welche Herrschaft über das Wort entfaltet er — zwar nicht, um die Gunst der öffentlichen Meinung zu erringen, er ist der einzige von Allen, der ihr gegenüber nur auf die Wirkung seiner Thaten baut —, wohl aber, um sich die „gute Meinung" seines Vaters, die man ihm „entwandt hat", wieder zu gewinnen oder um — Act 5, 1 — Percy's Lob zu singen, ihn förmlich zu verherrlichen, und auch die freche Lüge Falstaff's will er ja mit „seinem schönsten Wort vergolden". Falstaff selbst aber stempelt sich schon durch diese Lüge zum Vertreter unsres Themas und mit welcher Meisterschaft weiß er überhaupt, so oft es gilt, sich aus irgend einer Verlegenheit zu retten oder sich Verpflichtungen zu entziehen, wie sie dem Einzelnen z. B. die Ehre auferlegt, das Wort zu seinen Gunsten zu handhaben! Glendower wieder — auch er muß zum Worte greifen, zu großen Worten nämlich, um sich als Hexenmeister zu legitimiren. Dazu nehme man nun noch, daß alle Charaktere unsres Stückes eine Sache vertreten, von deren Güte sie die Menschen erst zu überzeugen haben. Auch hier tritt uns sofort wieder das Thema entgegen: wie viele von ihnen haben sich nicht gerade der Verletzung der Heiligkeit des Wortes schuldig gemacht, des gegebenen Wortes nämlich! Sie haben ihr Versprechen, ja, ihren Eid,

ihre beſchworne Treue gebrochen. So der König den Eid, den er zu Doncaſter geſchworen, er komme nur, um ſich „ſein heimgefallenes Recht, das Erbe Gent's, zu ſichern"; ſo die Aufſtändiſchen den „der geſalbten Majeſtät" geleiſteten Eid der Treue; ſo ſelbſt Prinz Heinrich, der gegen ſein gegebenes Wort den armen Falſtaff bei Gadshill ſchnöde im Stich läßt. Ja, noch der Ausgang des großen politiſchen Kampfes unſeres Dramas wird ja weſentlich durch den Bruch des gegebenen Worts herbeigeführt. Northumberland ſo wenig, wie der Erzbiſchof von York und Glendower erfüllen ihr Verſprechen, mit ihren Truppen zu Percy zu ſtoßen, und Worceſter macht ſich des ſchnödeſten Vertrauensbruches, der zugleich ein Treubruch iſt, ſchuldig, indem er Percy das „gütige Erbieten" des Königs, den Streit durch den Einzelkampf zwiſchen ihm und Prinz Heinrich zu entſcheiden, verheimlicht.

Man ſieht, nicht nur daß das Thema in dem hier in Frage ſtehenden Sinn das die Handlung, die komiſche wie die tragiſche, nach allen Seiten hin beherrſchende Element bildet, tritt hier überall klar heraus, ſondern auch daß ſich der Sinn deſſelben hier nun ſcharf beſtimmen läßt; es lautet hier, wenigſtens vorwiegend: das Wort brauchen, um das Unrechtmäßige des eigenen Thuns zu bemänteln, um dieſes vor der öffentlichen Meinung mit der Hülle des ſchönen Scheins zu umgeben, es in ein möglichſt günſtiges Licht zu ſetzen, kurz, um den Menſchen, ſo zu ſagen, Sand in die Augen zu ſtreuen.

Ich wende mich zu den Charakteren und beginne mit Falſtaff und Percy, den beiden größten Gegenſätzen unſres Stücks. In der That kann es zwei einander ſchärfer entgegengeſetzte Charaktere als dieſe Beiden wohl kaum geben. Der Eine, der Mann des „wilden Treibens des Müßiggangs", wie Prinz Heinrich ſagt, der Andre voll raſtloſen, feſt auf ſein Ziel gerichteten Thatendrangs; jener ein Menſch, dem die Ehre ein bloßes „Wort", alſo „Luft" iſt, dieſer nur für ſie lebend und ſtets bereit, freudig für ſie zu ſterben; jener überhaupt für jedes Pathos unzugänglich, dieſer ohne Pathos nicht zu denken. Und

wieder jener ſtets freien klaren Geiſtes, in keiner Verlegenheit oder Gefahr ohne geiſtige Hilfsmittel und vor Allem in der Meiſterſchaft, mit der er das Wort handhabt, ſtets ſicher ſeine Rettung findend, nur daß man ihn bei Leibe nicht beim Worte nehmen darf; dieſer, wenn ſein Pathos ihn erfaßt, die Selbſtbeherrſchung völlig verlierend und dann kaum noch Herr des Worts, ja, nach dem Zeugniß ſeiner eigenen Gattin, wenn auch kein Stotterer, doch unfähig, die Worte anders als ungeſtüm und deshalb undeutlich hervorzuſtoßen, dafür aber auch kein Wort über die Lippen bringend, das er nicht einzulöſen bereit wäre. So ſtehen ſich die Beiden gegenüber, und doch iſt der Charakter jedes der Beiden bis in ſeinen letzten Grund und bis in ſeine, ſcheinbar zufällige Aeußerungsweiſe hinein *aus dem Thema heraus entwickelt*, und einer wie der Andre ſteht als ein Hauptrepräſentant deſſelben im Stücke da.

Zuerſt *Falſtaff*. Was Anderes giebt ihm dieſe unwiderſtehliche Macht über unſere Lachmuskeln als ſeine wunderbare Herrſchaft *über die ſchöpferiſche Macht des Wortes*? Er ſpricht und er und ſeine Genoſſen ſind nicht mehr „Diebe unter den Herden des Tages", ſondern „Ritter vom Orden der Nacht", „Dianens Förſter" u. ſ. w. Und ebenſo verwandelt ſich der Feigling und Ausreißer von Gadshill in ſeinem Munde in einen „Hercules an Tapferkeit", der nur aus höchſt lobenswürdigem „Inſtinct" zum Feigling geworden iſt. *Poins* redet ihn gleich bei der erſten Begegnung als „Monſieur Gewiſſensbiß" an, und wie oft ſehen wir den armen Menſchen von anſcheinend ſogar ſehr ſcharfen Gewiſſensbiſſen gepeinigt! Trotzdem aber iſt er ein Muſter aller Tugenden, er iſt nicht bloß die Tapferkeit, die „Mannhaftigkeit", er iſt auch die „Redlichkeit" ſelber; er iſt der „liebe", der „gütige", der „biedere" Hans Falſtaff, in deſſen Blick ſchon der König Tugend ſieht. In welche Klemme man ihn auch bringe: er geht vermöge ſeiner Herrſchaft über das Wort glorreich aus ihr hervor, er, der ſittlich unfreieſte der Menſchen — er wird durch ſie zum Repräſentanten *der Freiheit des Geiſtes*; ſo lange er ſpricht, iſt er der

freieſte der Menſchen, er ſteht da erhaben über die Welt, erhaben auch über ſich ſelbſt, über den Zwieſpalt ſeines Innern, über die Forderungen des ſittlichen Geiſtes in ihm, die wenigſtens ſein Selbſtbewußtſein nicht beeinträchtigen. Kurz, Falſtaff — es unterliegt keinem Zweifel, daß erſt dieſe Bezeichnung Shakeſpeare's eigene Auffaſſung dieſer unvergleichlichen Schöpfung ſeines Genius klar und erſchöpfend ausſpricht — Falſtaff iſt das Fleiſch gewordene Wort. Er ſelbſt legt uns dieſe Auffaſſung nahe. Daß er von allen Charakteren des Stückes am meiſten an den im erſten Theil des Stückes dargeſtellten zweiten Sündenfall erinnert, braucht nicht erſt geſagt zu werden — nun er iſt es denn auch, der den Fall Adam's vor unſere Phantaſie heraufbeſchwört: „Im Stande der Unſchuld", ruft er dem Prinzen zu, „iſt Adam gefallen, was ſoll der arme Hans in den Tagen der Verderbniß?" Und nun motivirt er ſeine Bitte um nachſichtige Milde mit den Worten, er habe mehr Fleiſch als andere Menſchen, alſo auch mehr Schwachheit. Noch ein Mal zieht er dann — Bardolph gegenüber — ſeine Wohlbeleibtheit herein, dies Mal freilich in dem gerade entgegengeſetzten Sinn: er will ſeinen Vorſatz, ſich zu bekehren, ausführen, „ſo lange er noch einiger Maßen bei Fleiſche iſt, weil er ſonſt keine Kräfte mehr zur Bekehrung haben würde". So deutet uns Shakeſpeare ſelbſt noch die Auffaſſung an, die ihm beim Schaffen dieſes Charakters vorgeſchwebt hat, und wirklich! knapper und zugleich draſtiſcher hätte er die ganze tiefe humoriſtiſche Bedeutung deſſelben nicht ausprägen können, als indem er ihn als das Fleiſch gewordene Wort hinſtellte, er läßt uns damit zugleich in die erſte Conception dieſes Charakters in ſeiner Phantaſie hineinblicken. So wie er ihn ſchildert, einerſeits als den ſchon durch ſeine äußere Erſcheinung ſich ankündigenden Repräſentanten des Fleiſches, der durch den Fall Adam's verſchuldeten Sündhaftigkeit des Menſchen, andererſeits als Meiſter in der Kunſt der Handhabung des Wortes, als den von keiner Schranke eingeengten Beherrſcher der Schöpferkraft des Wortes, die in ihm gleichſam perſonifizirt vor uns ſteht und

mittelſt deren es ihm immer wieder gelingt, nicht nur ſeine innere Freiheit wieder zu gewinnen, ſondern auch ſich gleichſam zum Träger des ſubjectiven Gottesgeiſtes zu verklären: ſo iſt er ihm an der Grundanſchauung, die er in unſerem Cyclus darſtellt, an jener höchſten Forderung des proteſtantiſchen Geiſtes, eben der Fleiſchwerdung des Wortes, aufgegangen, zu der er erſt ihm den vollen komiſchen Contraſt bot, ihm ſo die ſicher von Anfang an von ihm erſtrebte Möglichkeit ſchaffend, den Grundgedanken ſeines Werkes noch lebendiger zu veranſchaulichen.

Dann Percy. Wie Falſtaff, ſo iſt auch Percy, wie er in unſerem Stück daſteht, ganz ſeine eigene freie Schöpfung. Allerdings tritt uns ſchon bei Holinſhed ſeine jähe Heftigkeit entgegen, gleich bei ſeinem erſten Auftreten läßt ihn der Chroniſt, wie oben ſchon bemerkt, auf die Weigerung des Königs, Mortimer aus ſeiner Gefangenſchaft bei Glendower loszukaufen, in den heftigſten Zorn gerathen; ein Mal aber iſt dieſer Zug bei ihm keineswegs charakteriſtiſch für Percy, inſofern ſowohl ſein Vater wie ſein Oheim ſich hier ebenfalls von ihrer Leidenſchaft hinreißen laſſen, und dann hat ja Shakeſpeare gerade dieſen Zug ausgeſchieden, er zeigt uns Percy dem König gegenüber als durchaus maßvoll, ſelbſt da noch, wo dieſer Mortimer ſchon als Abtrünnigen und Feigling „verleumdet“ hat. Ja, ſogar den Namen „Heißſporn“, der ihm offenbar die Anregung zu dieſem, in ſeiner Art ebenfalls einzigen Charakterbild gegeben hat,[1]) erklärt Holinſhed in einer Weiſe, die den Jähzorn und die glühende, ja, vulkaniſche Natur Percy's überhaupt ganz außerhalb ſtehen läßt; er leitet ihn ab von „ſeinem häufigen Spornen“,[2]) d. h. von ſeiner raſtloſen Thätigkeit, wenn es eben galt, thätig zu ſein. — Wo aber tritt uns nun bei Percy auch

[1]) Vgl. die Aeußerung Worceſter's Act 5, 2: „Hitzig Blut entſchuldigt ihn und Jugend und ein als Vorrecht beigelegter Name, ein ſchwindelköpf'ger Heißſporn jähen Muths.“

[2]) Harry Percy was surnaned for his often pricking Henry Hotspur as one that seldom times rested, if there were any service to be done abroad.

nur eine Spur jener schöpferischen Macht des Wortes entgegen, die doch das Thema unseres Dramas bildet? Man fasse ein Mal Shakespeare's hier vorzugsweise bewunderungswürdige Darstellung näher in's Auge, insbesondere die seines Jähzorns und seiner glühenden Ehrbegierde. Welche Rolle spielt auch hier wieder das Wort! Aber freilich — nicht Percy beherrscht das Wort, sondern das Wort beherrscht *ihn*, es übt an *ihm* seine schöpferische Macht und diese Macht — hier ist es die des *Rausches*. In der That berauscht sich Percy in seinen eigenen Worten, sowohl wenn der Jähzorn — „wie? was? Berauscht von Zorn?" ruft ihm sein Vater zu — seine vulkanische Natur in die wildeste Gährung bringt, wo er dann, wie wieder sein eigener Vater sagt, „sein Ohr nur seiner eigenen Zunge zügelt", als auch in dem über sein ganzes ferneres Leben entscheidenden Augenblick, in dem er sich seiner Heldennatur zum ersten Mal voll bewußt wird und nun in eine förmliche Verzückung geräth. „Er sieht eine Welt von Bildern," sagt sein Oheim Worcester, und auch sein Vater meint, „die Vorstellung einer großen That reiße ihn über die Schranken der Geduld hinaus". In dieser Verzückung nun meint er seine eigentliche Bestimmung zu erkennen, er hält sich für berufen, „alle Würden der Ehre", die er bis dahin mit dem „undankbaren" König theilte, „allein zu tragen ohne Nebenbuhler", und ruft ein „Pfui!" aus über diese „erbärmliche"[1]) Genossenschaft. Hier ganz besonders, in dieser rauschartigen Verzückung, in die ihn seine eigenen extravaganten, die kühnsten Bilder häufenden Reden hineintreiben, tritt es klar zu Tage, wie tief auch sein geistiges Leben durch die schöpferische Macht des Wortes bedingt ist. Ihn hat es in der That gleichsam *neu geschaffen*.

---

[1]) Im Original: out upon this *half-faced* fellowship! — eine Stelle, die den englischen sowohl wie den deutschen Erklärern viel Kopfzerbrechen gemacht hat, ohne daß sie einen erträglichen Sinn herausgebracht haben. Alexander Schmidt läßt die sachliche Schwierigkeit ganz aus den Augen, er giebt für half-faced: wretched-looking. *Delius* erklärt: Percy verwünsche eine so kümmerlich aussehende,

Was anders aber vergegenwärtigt uns der Dichter in dieſer Macht, die das aus ſeinem tiefſten Innern ſich losringende Wort über ihn übt, als die Macht des göttlichen Gehalts ſeiner Perſönlichkeit, der in Geſtalt des Wortes in ihm wirkt und ihn dann durch dieſes, nachdem es ihn zum Bewußtſein über ſich geweckt hat, in der That von innen heraus umſchafft? Derſelbe göttliche Gehalt ſeiner Perſönlichkeit macht ihn dann auch zum Repräſentanten der Wahrhaftigkeit in unſerem Stücke; er macht es ihm unmöglich, nicht nur ſelbſt, ſoweit ſein Bewußtſein reicht, ein unwahres Wort über die Zunge zu bringen, ſondern auch zu dem unwahren Wort eines Anderen, ja, ſelbſt zu bloßen Renommiſtereien oder Aufſchneidereien auch nur zu ſchweigen, auch da, wo ſein eigenes Intereſſe Schweigen von ihm forderte. So Glendower gegenüber, mit dem er doch eben im Begriff ſteht, ein Bündniß abzuſchließen. Auch Glendower hat Shakeſpeare als Repräſentanten der Schöpferkraft des Wortes hingeſtellt; er iſt es bei ihm ſogar nach zwei Seiten hin, als Minneſänger, der „der Zunge reiche Zier geliehen" hat" und als Zauberer, deſſen Wort ſelbſt den Teufel rufen und bannen kann. Percy aber, den er damit, bezeichnend für

---

ſchwachmüthige Genoſſenſchaft, wie der vorſichtige Worceſter ſie ihm vorzuſchlagen ſcheint. Dieſe Erklärung erledigt ſich ſofort, wenn man bedenkt, daß einerſeits Worceſter bis hierher noch keinerlei „Genoſſenſchaft" auch nur andeutungsweiſe vorgeſchlagen hat, andererſeits aber Percy die Genoſſenſchaft, die ihm dieſer ſpäter vorſchlägt, mit Freuden begrüßt. — Meine Erklärung im Text rechtfertigt ſich nicht nur ſprachlich durch die auch ſonſt häufige (vgl. König Johann 1, 1) Anſpielung auf Münzen mit dem Bilde des regierenden Königs im Profil, die half-faced hießen und ſchlechter waren, als die mit dem full-faced Bilde: ſie rechtfertigt ſich auch ſachlich, inſofern ja Percy bis dahin „alle Würden der Ehre", die er allein tragen möchte, eben mit dem König hat theilen müſſen, und daß die Bezeichnung half-faced in ſeinem Munde bei ſeiner jetzigen Stimmung gegen dieſen eine ungemein ſprechende und lebendige iſt, braucht nicht erſt geſagt zu werden. Daß aber das richtige Verſtändniß gerade dieſer Stelle für den ganzen tragiſchen Entwickelungsgang Percy's von höchſter Wichtigkeit iſt, habe ich oben gezeigt.

ihn selber — in Gegensatz zu Holinshed — über den Aberglauben seiner Zeit und seiner Umgebung hinaushebt —, Percy sieht in ihm nichts Besseres als einen Schwindler oder doch leeren Renommisten, und soviel nun auch für ihn auf dem Spiele steht, er gewinnt es nicht über sich, an sich zu halten; das mißbilligende Wort tritt ihm in rücksichtsloser Wahrhaftigkeit auf die Zunge, ja, hier leiht ihm Shakespeare sogar alle Zeichen innerer Bewegung, wenn er ihn wie mahnend zwei Mal nach einander Glendower zurufen läßt: „O lebenslang sprecht wahr und lacht des Teufels!"

Wie in Falstaff also, so ist auch in Percy das Wort Fleisch geworden. Beide sind in der That nicht nur aus dem Thema herausgestaltet; sie repräsentiren auch beide die Grundanschauung unseres Dramas, Jeder freilich selbstverständlich innerhalb der Grenzen seiner Individualität. Sie sind zu jenen diametralen Gegensätzen geworden, weil Jeder von ihnen je einen der beiden in dieser Grundanschauung selbst liegenden Gegensätze in sich darstellt. Ist Falstaff gleichsam die personifizirte Schöpferkraft des Wortes, so Percy dagegen das Geschöpf desselben; repräsentirt es jener, insofern es Geist, Bewußtsein, Freiheit, so dieser, insofern es Natur, dunkler Drang, innere Gebundenheit ist; jener stellt die ideale Form, dieser den realen Gehalt des Wortes in sich dar. Vollberechtigter Repräsentant der Fleischwerdung des Worts ist also weder der Eine noch der Andere. Von Falstaff versteht sich das von selbst. Ist doch seine Geistesfreiheit schließlich Nichts als leerer Schein! Da er den ganzen göttlichen Gehalt des Geistes, der ihr allein Halt zu geben vermag, in sich ausgelöscht hat, so fällt er immer wieder in die Unfreiheit zurück. Er repräsentirt die Fleischwerdung des Worts eben nur im humoristischen Sinne; in Wahrheit ist er ihr gerades Gegentheil, man darf ihn eben nicht „beim Worte nehmen". Aber verhält es sich mit seinem Gegenfüßler Percy anders? Hat man ein Recht, ihn, dem sein eigener Vater, als er Zeuge wird, wie seine Zunge „toll wie eine Wespe" schwärmt, voll innerer Erregung „Weiber-

art" vorwirft, — mit Gervinus das Urbild aller echten und ganzen Männlichkeit zu nennen? Wie grell beleuchtet Shakespeare nicht nur seine Unfähigkeit, sich selbst zu beherrschen, sondern seine geistige Befangenheit überhaupt, sein Unvermögen sich über die Schranken seiner Individualität zu erheben und einen freien geistigen Standpunkt zu gewinnen! Selbst seine Wahrhaftigkeit wird in seiner Darstellung in den Urtheilen, die er seinen eigenen nächsten Freunden, Worcester und Mortimer, über sie in den Mund legt, zur Rücksichts- und Liebloſigkeit; ſie ſchlägt ſogar in ihr Gegentheil um. Es iſt, als ob man Goethe's Wort läſe, daß wahr iſt, „wer überall das Gute zu finden und zu ſchätzen weiß", wenn man Mortimer ihm gegenüber die vortrefflichen Eigenſchaften Glendower's geltend machen hört. Der ſchöne Zug, dem Shakeſpeare ſeinem Thema abgewinnt: ſich des Wortes zu bedienen, um Andern, auch ſeinen Gegnern, Anerkennung zu zollen, ja, ſie zu verherrlichen, ein Zug, den er beſonders dem Prinzen Heinrich, aber auch dem König leiht — er iſt Percy, außer ſeinem Kampfgenoſſen Douglas gegenüber, fremd. Wie er ſelbſt in Glendower das Gute nicht ſieht, weil ihm deſſen Perſönlichkeit widerſtrebt, ſo malt er den König und auch den Prinzen ſtets in den ſchwärzeſten Farben und dann weiß er ſeinen Worten ſogar eine bewunderungswürdige plaſtiſche Kraft zu geben. Dazu das furchtbar grelle Licht, das Shakeſpeare auf ſeinen Starrſinn wirft, der ihm und, wie es ja ſcheint, auch Gervinus zur „echten und ganzen Männlichkeit" gehört! Der Vertrag mit Glendower, der die Zerreißung der nationalen Einheit ſeines Volkes zum Ziel hat — ihm iſt er ein „Handel", und „wo's auf Handel ankommt", ſagte er, „merkt Ihr wohl, da zank' ich um das Neuntel eines Haars". Man braucht ſich nur des begeiſterten Erguſſes über die Herrlichkeit ſeines Englands zu erinnern, den der Dichter im erſten Theil des Cyclus dem ſterbenden Gent in den Mund legt, und man wird nicht zweifeln, daß er einen Helden wie Percy, ſo gewaltig er ihn hinſtellt, unmöglich zum vollgültigen Repräſentanten der großen ſittlichen Idee des Stückes hat erheben wollen.

Darf man Falſtaff nicht beim Worte nehmen, ſo kann er kein auch noch ſo unvernünftiges Wort, das er einmal geſprochen, zurücknehmen. So hier und ſo dann bei Shrewsbury, wo er an der Schlacht feſthält, obgleich ſich die Lage vollſtändig verändert hat. Kurz, Percy bleibt, was er von Anfang an war, der Sclave ſeiner übermächtigen Natur; wie Falſtaff, ſo erweiſt auch er ſich ſchließlich als das gerade Gegentheil der Fleiſchwerdung des Wortes, dieſes natürlich in ſeinem hier in Frage ſtehenden Sinn als Ausdruck und Träger des idealen Menſchengeiſtes aufgefaßt.

Ich komme zum König und zum Prinzen Heinrich. Als die beiden Haupthelden dieſes zweiten Theil des Cyclus, ſind ſie auch die Hauptträger des Themas deſſelben. In ihnen durchdringen ſich die beiden in Falſtaff und Percy geſondert auftretenden Gegenſätze; Geiſt und Natur, Freiheit und Gebundenheit, Bewußtſein und dunkler Drang ſind in ihnen verſchmolzen, und ſo werden ſie nun Beide bei aller inneren Verſchiedenheit, die ſich auch bei ihnen zum ſchärfſten Gegenſatz zugeſpitzt, zu perſönlichen Repräſentanten des idealen Menſchengeiſtes; der König in erſter Linie durch die Macht des göttlichen Gehalts ſeiner Perſönlichkeit, dann aber auch durch das immer klarer in ihm zum Durchbruch gelangende Bewußtſein, mit dem er die Forderungen, die dieſer an ihn ſtellt, erfaßt, und ſich denſelben unterordnet; der Prinz durch das ihn von Anfang an erfüllende ideale Selbſtbewußtſein, mit dem er ſich dem Leben gegenüberſtellt und in das er dann mehr und mehr auch den idealen Gehalt ſeines Weſens, aus dem er es, ihm ſelbſt zunächſt noch unbewußt, ſchöpfte, aufnimmt, um ihn nun in ſeiner Perſönlichkeit ebenſo wie in ſeinem Handeln auszuprägen. Obwohl alſo jeder von ihnen zunächſt ebenſo einen der beiden in dem Thema ſelbſt geſetzten Gegenſätze in ſich darſtellt, werden beide doch zu vollgültigen Repräſentanten deſſelben — was aber heißt das Anderes, als: in ihnen ſteht die Fleiſchwerdung des Wortes — natürlich wieder des hier das Thema bildenden Wortes — ſchließlich in voller Verwirklichung vor uns.

Ich beginne mit dem König. Wie ſehr dieſer zunächſt,

ähnlich wie Percy, unter der Macht seiner Natur, unter der Herrschaft des in ihm wirkenden dunklen Dranges steht, dafür zeugt, daß er es ist, der den Bruch mit seinen bisherigen Freunden herbeiführt und damit dann einen neuen Bürgerkrieg entfesselt; denn daß er sich seinen Freunden innerlich keineswegs entfremdet hat, vielmehr immer noch warm für sie empfindet, ferner daß er persönlich sehnlichst wünschte, den längst beschlossenen Kreuzzug auszuführen, vor einem Bürgerkrieg aber den tiefsten Abscheu hegt, haben wir gesehen. Wenn er sich also in seinem Handeln in so directen Widerspruch zu seinen eigenen Empfindungen setzt, so kann es nur eine über sein Wollen hinausliegende Macht sein, die ihn dazu treibt, und diese Macht ist eben der dunkle Drang in ihm, der von ihm fordert, ganz zu sein, was er ist, der es ihm unmöglich macht, König zu sein nur dem Namen, nicht auch dem Wesen nach. Seine Herschernatur ist es, die sich in diesem Drang ankündigt, sie zwingt ihn, jede andere Rücksicht bei Seite zu schieben, um seiner Krone die erste und Grundbedingung ihrer Bedeutung als Symbol der Herrscherstellung zu erringen, die volle äußere Unabhängigkeit, und soweit diese auch das Wesen der königlichen Würde ausmacht, soweit steht er ja dann am Schlusse unseres Stücks in der That schon als das Fleisch gewordene Wort da, er ist innerhalb dieser Beschränkung zum König im vollen Sinne des Worts geworden. Aber er hat nun auch in eben diesem Kampfe schon bewiesen, daß er es auch in einem noch ganz anderen und tieferen Sinn geworden ist — durch das wahrhaft Königliche nämlich, das seiner ganzen Eigenart zu Grunde liegt und sich in seinem Empfinden und Denken ebenso wie in seinem Handeln ausprägt. Einen nach dieser Seite hin für ihn besonders bezeichnenden Zug seiner Persönlichkeit, den der Dichter auch seinem Sohn geliehen hat, habe ich schon erwähnt. Es ist dies seine hohe Freiheit von sich selber, die ihn davor bewahrt, sich durch irgend welche persönliche Empfindung die Klarheit seines Urtheils selbst über seine Gegner trüben zu lassen, ja, es ihm möglich macht, gerade ihnen

die rückhaltloseste Anerkennung zu zollen. Seinem Sohne gegenüber läßt sich der König durch Einflüsterungen und Zuträgereien seiner Umgebung die Klarheit seines Blickes trüben, Percy dagegen, der gegen ihn in Waffen steht, und eben jetzt die Grundfesten seines Throns erzittern macht — ihn preist er selbst über die Gebühr, ja, er verherrlicht ihn förmlich.

Wie echt königlich dieser Zug seines Charakters ist, braucht ja nicht erst gesagt zu werden, er erhebt ihn *über die Parteien* und befähigt ihn, *die gemeinsame Sache Aller*, den *Staat*, in sich zu vertreten, er giebt ihm *die innere Berechtigung* zur Krone. Und wie bewährt er dann diese Gesinnung noch, als sich die beiden Heere schon kampfbereit gegenüberstehen, durch sein „gütiges" Erbieten, — kein anderer als Worcester nennt es so — „obwohl unendlich viel Erwägungen dagegen sind", den Streit durch einen Einzelkampf zwischen seinem Sohn und Percy zu entscheiden, ein Erbieten, dem er dann noch das Versprechen der vollsten Amnestie hinzufügt! Noch einen in diesem gütigen Erbieten sich ankündigen Zug seines Charakters, der wieder Zeugniß für seine innere Berechtigung zur Krone, also *dafür* ablegt, daß er am Schluß unseres Dramas in Wahrheit *König in vollem Sinn des Worts* geworden ist, habe ich hervorzuheben, *seine Liebe zu seinem Volke*. Eben jenes Erbieten giebt ihm ein Recht, Glauben zu fordern, wenn er Worcester zuruft:

> Wir *lieben* unser Volk, wir lieben selbst
> Die, so mißleitet, Eurem Vetter folgen,

und es beweist noch überdies, daß er es schon von Anfang an nicht deshalb zum Bruch mit Percy und den Seinen getrieben hat, weil er sie *vernichten*, sondern nur weil er sie in ihre Schranken als Unterthanen hineinzwingen wollte. Daß er sie dann doch vernichtet, dafür trägt *Worcester* die Verantwortung; die *Nichtachtung der Heiligkeit des Worts*, deren dieser sich schuldig macht, indem er Percy das Anerbieten des Königs verheimlicht, führt nicht nur dessen tragischen Untergang herbei, sondern prägt auch dem Siege des Königs über ihn einen tragischen Charakter auf.

Daß die hier geſchilderte Geſinnung ſowohl wie die Handlungsweiſe König Heinrich's ihre Quelle, wenn auch in erſter Linie in dem idealen Gehalt ſeiner Perſönlichkeit, dann doch auch in ſeinem idealen Selbſtbewußtſein hat, das ſich ja nothwendig an dieſem entzünden mußte, braucht nicht erſt geſagt zu werden. In ihm haben ſich eben jene beiden Gegenſätze, Natur und Geiſt, dunkler Drang und klares Bewußtſein, zur Einheit verſchmolzen. Und nun faſſe man noch ſeine Meiſterſchaft in der Kunſt der Handhabung des Worts in's Auge. Ich habe ſie oben bereits geſchildert und verweile hier nur noch einen Augenblick bei jener in ſeinem Munde furchtbar grellen und ſich ſofort ſelbſt als ſolche kennzeichnenden Lüge, mit der er am Schluß des Stückes den Seinigen den Sieg über ſeine ehemaligen Freunde verkündigt: „So fand Rebellion ſtets ihre Strafe!“ Es iſt eine Lüge, die ſich an rückſichtsloſer Nichtachtung der Heiligkeit des Wortes der Falſtaff's von ſeinem eine Stunde langen Kampf mit Percy würdig an die Seite ſtellt. Bedenkt man aber, daß ſie ihm nur durch das Streben eingegeben iſt, ſeine Uſurpation zu verdecken, daß alſo das Bewußtſein dieſer letzteren fortwährend in ihm lebendig iſt, ſo bringt eben ſie das Bild des großen politiſchen Schauſpielers, den Shakeſpeare in ihm darſtellen wollte, und damit auch das ſeiner Meiſterſchaft in der Kunſt der Handhabung des Worts zum Abſchluß; ſie zeigt ihn uns als den voll bewußten und durch nichts zu beirrenden Beherrſcher der ſchöpferiſchen Kraft des Wortes: nicht nur ſich ſelbſt ſchafft er durch ſeine Herrſchaft über ſie zum legitimen Herrſcher um, es gelingt ihm auch durch ſie die Welt um ihn herum nach ſeinem Willen neu zu geſtalten. So ſteht er denn am Schluß des Stückes nicht mehr bloß als das Fleiſch gewordene Wort König, ſondern als das Fleiſch gewordene Wort ſelber vor uns, er iſt zum perſönlichen Repräſentanten des großen Grundgedankens unſeres Cyclus geworden, ſoweit derſelbe ſich auf dieſer erſten Stufe der Wiedererhebung der Menſchheit von ihrem Fall überhaupt in dem Einzelnen verkörpern konnte.

Dann Prinz Heinrich. Daß die ihn in erster Linie vorwärts treibende Macht sein ideales Selbstbewußtsein bildet, ist oben gesagt und wie lebendig tritt uns dasselbe gleich zu Anfang entgegen in dem Monolog am Schluß der zweiten Scene des ersten Acts! Wie sicher zeigt er sich hier, jeden Augenblick wieder er selbst sein zu können, wenn er das „wilde Treiben" Falstaff's und der Seinen jetzt auch „auf ein Weilchen" unterstütze! Und wie macht er es dann dies kecke Selbstbewußtsein wahr, als die Botschaft seines Vaters von dem bevorstehenden Ausbruch der Rebellion und von der Zahl und Macht ihrer Theilnehmer an ihn gelangt ist! Da meint Falstaff, er müsse sich doch „entsetzlich" fürchten, denn die Welt könne ihm nicht noch einmal drei solche Gegner auslesen. Er aber spielt nun nicht nur in der Komödie, die er noch dazu selbst veranlaßt hat, mit vollster Selbstvergessenheit bis tief in den Morgen hinein mit, sondern er ist auch nur wenige Stunden später schon wieder fähig, vor seinem mit Recht auf ihn erzürnten Vater zu erscheinen und seine Sache vor ihm mit voller Sammlung und mit allen Zeichen eines ungebrochenen Selbstbewußtseins zu führen, mit Demuth, aber auch mit Würde. Gleichwohl würde man sehr irren, wenn man seinen Verkehr mit Falstaff nur auf politische Berechnung, nicht auch auf innern Trieb zurückführen wollte. Schon die eine Scene mit dem Kellner Franz, den er mit einem fast bis zum Kindlichen gehenden Behagen, so zu sagen, zwischen zwei Feuer, zwischen sich und Poins, d. h. zwischen seinen Pflichteifer und seine Pflicht bringt — schon diese Scene zeigt, daß er sich mit ganzer Seele in das „wilde Wesen" einläßt, auch sehen wir ihn ja mit Falstaff an Witz und Laune förmlich wetteifern und an Uebermuth den greisen und manchmal doch melancholisch gestimmten Monsieur Gewissensbiß sogar überbieten. In der That ist es denn auch gerade der eigentliche Grundzug in der genialen Eigenart und dem tiefen, echt menschlichen Wesen dieses eigentlichen Helden — nicht unseres Theiles des Cyclus, wohl aber des Cyclus selbst, auf den dies sein anscheinend leichtfertiges Treiben als auf seine Quelle zurückweist.

Der Prinz ist vor Allem keine einseitige, beschränkte, sondern eine allseitige, umfassende Natur, der „nichts Menschliches fremd" ist und ebenso licht und frei, wie umfassend. Sein Gefühl für Ehre und echtes Heldenthum ist nicht minder lebhaft und feurig, wie das Percy's, und daß er diesem an Muth und Heldenkraft nicht nachsteht, das beweist er, indem er ihn besiegt. Aber so wenig er je, wie Percy, der Leidenschaft zur Beute wird, ebenso wenig auch dem Drang nach Ehre und Ruhm; ihn beherrscht überhaupt kein Pathos, keine Leidenschaft, er schwebt stets frei über sich selbst. Und eben diese Geistesfreiheit, die sein eigentliches Wesen ausmacht — sie fesselt ihn an Falstaff, an diesen seiner ganzen Persönlichkeit und seinem sittlichen Wesen nach Unfreiesten der Menschen, der aber dennoch durch seinen Humor und Witz stets als der Freieste dasteht. Läßt es sich doch fast Schritt für Schritt verfolgen, wie er in seinem Verkehr mit ihm planmäßig und immer wieder darauf hinarbeitet, natürlich zu dem Zweck, sich den Genuß der nie versagenden Selbstbefreiung des alten Sünders zu verschaffen, ihn in Lagen zu bringen, die menschlichem Ermessen nach ihn außer Fassung bringen müssen, aus denen er aber trotz Allem immer wieder als Sieger hervorgeht.

Nimmt man dazu nun noch einerseits den tiefen ethischen Gehalt seiner Persönlichkeit, in dem sein ideales Selbstbewußtsein wurzelt und mit dem er dieses so vollständig durchdrungen hat, daß auch in ihm Geist und Natur, Freiheit und innere Gebundenheit zu einer festgeschlossenen Einheit verschmolzen erscheinen, andererseits seine Meisterschaft nicht nur in der geschickten Handhabung des Worts, durch die er ja in der That zum ebenbürtigen Rivalen selbst eines Falstaff wird, sondern auch in der höchsten Form dieser Kunst, der Beredsamkeit, deren Quelle bei ihm eben in dem idealen Gehalt seiner Persönlichkeit liegt, so wird man zugeben, daß auch er das volle Recht hat, als Repräsentant des Grundgedankens unseres Cyclus, der Fleischwerdung des Worts, zu gelten. Er ist der einzige von allen Charakteren unseres Stücks, dem der Dichter Beredsamkeit im eigentlichen und zugleich höchsten

Sinn des Worts geliehen hat, die Beredsamkeit des Herzens nämlich, die aber nicht nur dessen ganze Wärme in sich aufgenommen hat, sondern in der sich auch die höchste Klarheit des Geistes uud mit dieser ein ebenso sicheres, weil völlig unbefangenes, wie bescheidenes Selbstbewußtsein ausprägt. Wenn es ihm — Act 3, 2 — gelingt, das tief gewurzelte und anscheinend so wohl begründete Mißtrauen seines königlichen Vaters gegen ihn so vollständig auszulöschen, daß dieser am Schluß seiner Rede ausruft: „Das tödtet Hunderttausende Rebellen", ja, ihm sogar „Befehl und Vollmacht" in dem Krieg verheißt, so liegt darin schon ein Beweis, daß Shakespeare ihm in der That die allerhöchste Beredsamkeit beilegen wollte. Er spricht es aber weiterhin auch noch fast ausdrücklich selber aus — da, wo er Vernon — Act 5, 2 — den Eindruck schildern läßt, den die Rede, mit der der Prinz bei den Verhandlungen zwischen den Abgesandten der Rebellen und dem König seine Herausforderung Percy's begründet, auf ihn gemacht hat. Läßt er hier doch Vernon allein aus dieser Rede den Schluß ziehen, daß, wenn der Prinz „dem Neide dieses Tags entgehe, England nie so süße Hoffnung besessen habe." Wie der König also, so steht auch Prinz Heinrich am Schlusse unsres Dramas als das Fleisch gewordene Wort vor uns.

Und nun werfe man noch einen Blick auf des Dichters Darstellung dieser beiden Charaktere, es tritt uns hier noch ein besonders interessanter Zug entgegen. Bei dem Gegensatz, in den er Vater und Sohn durch die Eigenart, die er ihnen geliehen hat, zu einander stellt, verweile ich nicht, da er ja schon durch sich selbst deutlich genug heraustritt — wie aber hat er es nun verstanden, uns die Uebereinstimmung der Beiden in ihrer Lebensanschauung und damit die Verwandtschaft ihrer Naturen anschaulich zu machen! Nur der Weg, den Beide einschlagen, um ihr Ziel zu erreichen, ist verschieden, nicht ihre Auffassung weder der öffentlichen Meinung, durch deren Gunst sie es erreichen wollen, noch der Stellung, die sie sich ihr gegenüber zu geben haben. Sie sind sich vor Allem Beide klar darüber, daß sie

bestrebt sein müssen, in strahlendem Glanze vor ihr dazustehen, und da steht nun Beiden auch dasselbe Symbol dieses Glanzes, das andere Gestirne verdunkelnde, allein leuchtende Tagesgestirn vor Augen: der König führt den Sturz Richard's II. darauf zurück, daß die Augen seiner Unterthanen für ihn „kein außerordentlich Bewundern, wie's sonnengleiche Majestät umgibt", mehr kannten; Prinz Heinrich „thut es der Sonne nach, die niederm, schädlichem Gewölk erlaubt, zu dämpfen ihre Schönheit vor der Welt" u. s. w. Auch diese, Beiden gemeinsame hohe Auffassung giebt ihnen noch ein Recht, als persönliche Repräsentanten der Fleischwerdung des Worts in dem Sinne unseres Stücks zu gelten.

Wie am Schluß König Richard's II., so habe ich auch hier noch einige Einzelheiten nachzutragen, in denen sich das Streben des Dichters, sein Thema möglichst zu erschöpfen, kundgiebt. Auf die Scene zwischen Prinz Heinrich und dem Unterkellner Franz, der in seinem ganzen Leben kein anderes Englisch gesprochen hat, als „8 Schillinge und 6 Pfennige" und: „Ihr seid willkommen" mit dem gellenden Zusatz: „Gleich, Herr, gleich!" habe ich schon hingewiesen; hier ist es, wo der Dichter dem Prinzen jenen Ausspruch in den Mund legt, in dem uns seine eigene Auffassung der Bedeutung des Wortes für den Menschen entgegentritt, daß derselbe nur soweit Anspruch auf die Würde eines geistigen Wesens habe, als er die Sprache, also das Wort, beherrscht: „Daß so ein Gesell weniger Worte haben kann, als ein Papagei, und doch eines Weibes Sohn ist!" Auch durch die Schilderung des seltsamen Kauderwälsch, in dem die Küfer, mit denen der Prinz „Brüderschaft" gemacht hat, ihren Witz ausgeprägt haben, blickt dieselbe Auffassung durch: die Herrschaft über die Sprache erscheint hier als der Gradmesser des Geistes und der Bildung des Menschen. — Dann ähnlich wie in der Verschwörungsscene in Richard II., die verhängnißvolle Bedeutung des Worts als Ausdruck der Gesinnung oder Willensmeinung des Sprechenden, hier aber, insofern es dieselbe verständlich oder mißverständlich ausdrückt.

Glendower hat „Nein!“ gesagt zu der Forderung Percy's, den Lauf des Trent zu seinen Gunsten zu ändern, und Percy entgegnet ihm: „So macht, daß ich Euch nicht versteh'; sprecht Wälsch!“ Nichts Geringeres als der Abschluß des Bündnisses zwischen den Beiden hängt hier an dem Verständniß des Worts. — Percy selbst wieder hat nach dem Bericht des Abgesandten des Königs diesem die Auslieferung der Gefangenen verweigert; auf diesen Bericht hin bereitet ihm der König den ungnädigen Empfang, der dann zum Bruch zwischen ihnen führt, und nun zeigt es sich, daß er nur in dem Verdruß über „die vielen Feiertags- und Fräuleinsworte“ des, „wie ein Modekrämer bebalsamten“ Abgesandten desselben seine Forderung, er weiß selbst nicht recht, wie, immerhin also mißverständlich, ganz gewiß aber nicht geradezu ablehnend beantwortet hat. Hier tritt, wie man sieht, noch ein neues Moment hinzu, nämlich die Bedeutung, die die Persönlichkeit des Redenden dem Worte giebt. Sie kehrt noch mehrfach wieder, so insbesondere in der Liebesscene zwischen Mortimer und seiner ihm eben erst vermählten wallisischen Gattin, die wieder ein Mal deutlich zeigt, wie, unbekümmert um die wohlfeilen Rümelin'schen „Theatereffecte“, Shakespeare einzig und allein bestrebt ist, seine künstlerischen Intentionen voll auszuprägen. Er hat diese, ähnlich wie die Abschiedsscene zwischen Bolingbroke und seinem Vater, dramatisch eher störende als wirksame Scene mitten in die große Haupt- und Staatsaction eingeschoben, um eine Variation auf das Thema einzuführen: noch ein Mal tritt dieses hier als das Wort in seinem musikalischen Sinn auf und da ist es denn selbstverständlich die Empfindung der beiden Liebenden, die demselben seine Bedeutung giebt. Wie viel haben sich Liebende nicht mttzutheilen! Mortimer aber und seiner jungen Gattin fehlt das eigentliche Mittel der Verständigung der Menschen unter einander, das Wort, denn weder spricht er Wallisisch, noch sie Englisch. Allein sie verstehen sich doch; reden doch, wie alle andern stummen Aeußerungsweisen des menschlichen Innern, auch die Thränen! und Mortimer versteht „das holde Wälsch“,

das seine Gattin „aus den schwellenden Himmeln ihrer Augen" strömt, eben ihre Thränen, nur allzu gut; schämte er sich nicht, er würde ihr in derselben „Sprache" Antwort geben, und dasselbe gilt von ihrem Blick und ihrem Kuß. Dazu dann noch das Wort selbst in ihrem Munde: mag es ihm auch zunächst barbarisch genug geklungen haben — er „will doch nicht ruhen", bis er ihre Sprache gelernt hat, „denn", sagt er,

Deine Zunge
Macht Wälsch so süß, wie hoher Lieder Weisen,
Die eine schöne Königin entzückend
Zu ihrer Laut' in Sommerlauben singt.

Auch als Vermittler künstlerischer Wirkungen, also als Träger des Schönen, erscheint hier das Wort und in diesem Sinne stellt nun Shakespeare Glendower als einen Meister des Wortes hin, er erhebt ihn, wie oben schon erwähnt worden ist, zum Minnesänger, der, am englischen Hof erzogen,

in seiner Jugend zu der Harfe
Manch englisch Liedlein lieblich fein gesetzt
Und so der Zunge reiche Zier geliehen —

zum Schrecken Percy's, für dessen Charakter so auch noch ein neuer Zug gewonnen wird: er wäre, sagte er „ein Kitzlein lieber und schrie Miau, als einer von den Vers-Balladenkrämern"; denn er haßt nichts so sehr, wie „gezierte Poesie" und natürlich ist ihm alle Poesie „geziert". Auch fordert er ja von seinem Käthchen, sie solle, wenn sie etwas fest versichern wolle, den Mund hübsch voll nehmen von derben Schwüren, so zieme es sich für eine Lady; „gewiß und wahrhaftig", „so wahr ich lebe" und dergl. klingt ihm viel zu sehr nach einer Konditorfrau oder einem sonstigen Bürgerweib, auch einem männlichen, einem Philister im Sonntagsstaat.

Noch eine Bedeutung des Worts, auf die ich hier zum Schlusse noch hinweisen will, tritt uns in der vorausliegenden Scene zwischen ihm und seiner Gattin entgegen; das nicht ausgesprochene Wort als Bürgschaft für die Wahrung eines Geheimnisses. Anders als Brutus in des Dichters Julius Caesar, beharrt Percy dabei, seiner Gattin trotz ihrer flehentlichen Bitten nicht anzuvertrauen, welch „schwer Geschäft" er in

Händen hat, und zwar bleibt er dabei, obgleich er weiß, daß kein Weib „beſſer iſt an Verſchwiegenheit" als ſie; allein ſie iſt ein — Weib und da giebt ihm nur das eine Sicherheit, daß ſie „nicht ſagen wird, was ſie ſelbſt nicht weiß."

Heinrich IV. 2. Theil.

Daß Shakeſpeare in dieſem Theil des Cyclus den Proceß der Wiedererhebung der Menſchheit von ihrem Falle bis zum Verzicht der Einzelnen auf die Willkür und damit bis zum Durchbruch des ſittlichen Ernſtes in ihnen fortführt, durch den ſie dann zur Freiheit von ſich ſelbſt und zur, wenn auch bedingten Herrſchaft über Welt und Schickſal gelangen, haben wir geſehen. Darin liegt nun auch ſchon ausgeſprochen, welche Geſtalt das den ganzen Cyclus beherrſchende Thema hier annimmt: es ernſt nehmen mit dem Worte und zwar nicht nur da, wo es uns dient, unſerem eigenen Innern Ausdruck verleihen, unſeren Anſichten, unſerer Willensmeinung, unſeren Entſchließungen u. ſ. w., ſondern auch da, wo es von außen an uns herantritt in Mittheilungen über Vorkommniſſe in der Welt um uns herum, in Rathſchlägen oder Warnungen und Mahnungen Anderer, in Verſicherungen ihrer Geſinnung für uns, Verſprechungen u. ſ. w. Dann aber auch — und das iſt noch beſonders wichtig — da, wo es, nur für unſer geiſtiges Ohr vernehmbar, durch die Stimme unſeres Gewiſſens oder unſerer Vernunft, oder durch die Bezeichnung, den Namen unſerer Lebensſtellung zu uns ſpricht, der auch die Pflichten, die dieſe uns auferlegt, ſchon in ſich ausprägt, oder endlich durch unſere eigenen ebenſo wie die Erlebniſſe und Schickſale Anderer, durch die Stimme Gottes ſelber alſo, ſich uns in dem Walten der Nothwendigkeit im Leben, in dem dieſe ihren Urſprung haben, verkündigt. So lautet hier das Thema und in dieſer Geſtalt geht es nun auch hier wieder durch das Stück hindurch, und wieder entwickelt der Dichter die Handlung wie die Charaktere deſſelben aus ihm heraus und entfaltet eine Fülle zum Theil tief poetiſcher Variationen auf daſſelbe.

Höchst bezeichnend für diese Gestalt des Themas ist schon, daß das Gerücht als personificirter Prolog das Stück eröffnet und zwar eröffnet mit der in dessen Munde allerdings höchst überflüssigen Mahnung an die Zuhörer, „die Ohren aufzuthun." Hier bedurfte es der Mahnung nicht, „denn wer", so sagt es selber, „verstopfte wohl des Hörens Thor, wenn laut Frau Fama spricht". Es tritt auf in einem ringsum mit Zungen bemalten Kleide und es sagt von sich selbst, daß auf allen seinen Zungen allezeit Verläumdungen reiten, die es in jeder Sprache vorbringt, „der Menschen Ohr mit falscher Zeitung stopfend". Noch deutlicher charakterisirt es sich dann als „eine Pfeife, die Argwohn, Eifersucht, Vermuthung bläst, und von so leichtem Griff, daß selbst das plumpe Ungeheuer mit ungezählten Köpfen, die stets in sich uneinige und schwanke Menge, auf ihr spielen kann". Man sieht, hier ist das Thema sofort vernehmlich angeschlagen, verständlich genug tönt es an unser Ohr von der Leichtfertigkeit, mit der die Menschen das Wort brauchen, nachplappernd, was ihnen vorgesprochen ist, und das Gehörte gedanken- und kritiklos weitertragend, ja bloße Vermuthungen als Thatsachen ausposaunend. Und wie schwatzen sie erst nach, was ihren Wünschen zusagt, wie hartnäckig halten sie daran fest, daß eben das auch wahr sei! Lord Bardolph, der sich, allerdings von einem Mann, „von Bildung und gutem Namen", doch aber nur nach Hörensagen, von einem großen Siege Percy's hat erzählen lassen, erklärt in der Eingangsscene den offenbar auf der Flucht begriffenen Edelmann, von dem Northumberland's Diener, Travers, die Nachricht von der Niederlage und dem Tode Percy's erfahren hat, unbedenklich für einen Vagabunden und setzt seine Baronie, ja, seine Ehre zum Pfande, daß „Percy Herr des Tages" sei.

Eine andere Wendung nimmt das Thema mit dem Eintritt Morton's. Wie prächtig veranschaulicht Shakespeare Morton's Liebe zu seinem Herrn an dem Kampf, den es ihm kostet, das Wort vom Tode Percy's über die Lippen zu bringen! Wie schwer ihm schon dieser Gang zu ihm geworden ist, dafür zeugt, daß noch ehe er gesprochen, „dieses Mannes Stirn wie ein

Titelblatt"[1]) Northumberland die tragiſche Beſchaffenheit ſeiner Geſchichte verkündigt, daß „ſein Zittern und die Bläſſe ſeiner Wangen ihm beſſer als ſeine Zunge ſeine Botſchaft ſagen." Es ſcheint ihm, meint Northumberland, „Graus oder Sünde, was doch wahr iſt, auszuſprechen", er muß ihn förmlich erſt zum Reden überreden:

Die Zunge frevelt nicht, die todt ihn nennt,
Der ſündigt, der vom Todten Uebles ſpricht.

Und wie der Dichter hier das bloße Aeußere eines Menſchen „beſſer als ſeine Zunge" ſagen läßt, was in ihm vorgeht, ſo leiht er dann gleich darauf ſelbſt dem Argwohn und der ſchlimmen Ahnung eine Zunge, die „dem, der, was er wiſſen möchte, fürchtet, durch Inſtinct aus Anderer Augen ſchon verkündet, daß wahr ſei, was er fürchtet". Und dazu nehme man noch — es iſt in der That, als ob er ſich gedrungen gefühlt hätte, gleich hier zu Anfang dieſes neuen Theils des Cyclus es ſo beſtimmt wie möglich auszuſprechen, daß er ſein altes Thema wieder aufgenommen habe — die ſchöne Stelle am Schluß der Rede Northumberlands, die wie eine jener direct an die Muſik mahnenden Variationen in Richard II. und in dem vorigen Stück berührt:

Und doch: der erſte Bote unwillkommner Zeitung
Verliert nur durch ſein Amt, und ſeine Zunge
Klingt ſtets nachher wie jene dumpfe Glocke,
Die einſt dem abgeſchiednen Freund geläutet.

Aber auch der große Grundgedanke des Stückes klingt hier ſchon an. Als Lord Bardolph nicht ſowohl, weil er noch zweifelte, als weil er ſelbſt „in den Verluſt verſtrickt" iſt und den Schmerz Northumberland's ſieht, dieſem zuruft: „Ich kann's nicht glauben, Euer Sohn ſei todt," da erwidert ihm Morton:

Mich ſchmerzt, daß ich Euch zwingen ſoll zu glauben,
Was, wollte Gott! ich hätt' es nie geſehen!

Dieſes „zwingen zu glauben", indem man Thatſachen für ſich reden läßt, kehrt weiterhin noch vielfach wieder und man erkennt leicht, in wie inniger Beziehung es zu der Grund-

[1]) Zu Shakeſpeare's Zeit war das Titelblatt von Trauergedichten, wie auch alle leeren Seiten, ſchwarz.

anſchauung des Dichters ebenſo wie zu dem Thema ſteht: es ſpricht die Unhaltbarkeit jedes ſubjectiven Widerſpruchs gegen die thatſächlichen Entſcheidungen der Wirklichkeit aus und ſo liegt denn darin ſelbſtverſtändlich auch ſchon die durch das ganze Stück hindurchgehende, an alle Einzelnen herantretende Forderung der Unterwerfung unter die Nothwendigkeit angedeutet.

Auf dieſen Eingang, den man die Introduction des Dramas nennen könnte, folgt nun ſofort, noch in der erſten Scene beginnend, jene merkwürdige ebenſo tief eindringende wie erſchöpfende Kritik des ſubjectiven Menſchengeiſtes, zu der der Dichter den hier, wie wir ſahen, den Gegenſtand der Handlung bildenden Kampf des Menſchen mit dem Leben geſtaltet hat. Er führt uns den Menſchen vor, wie er einerſeits, beherrſcht von den in ſeiner Exiſtenz als ſubjectives Weſen wurzelnden Mächten ſeines Innern, ſich auflehnt gegen die Forderung der Selbſtbeſchränkung, der Unterordnung unter die Nothwendigkeit und zu Grunde geht oder doch alle ſeine Hoffnungen und Beſtrebungen ſcheitern ſieht; und wie er andererſeits, geleitet von der Vernunft und dem Antrieb ſeiner eigenen höhern Natur, des auch in ihm wirkenden objectiven Gottesgeiſtes folgend, jene Forderung zur Richtſchnur ſeines Lebens macht und es ſo erreicht, ſo viel es überhaupt dem ſubjectiven Geiſt gegeben iſt, das Leben und ſein eignes Schickſal zu beherrſchen. Nach beiden Seiten hin, der negativen wie der poſitiven, ſtellt er den großen Grundgedanken dieſes Theils des Cyclus anſchaulich vor uns hin und immer deckt ſich die Durchführung des Gedankens mit der des Themas; das „es ernſt nehmen mit dem Worte" fällt in ſeiner Auffaſſung zuſammen mit der Erfüllung der Forderung des ſittlichen Ernſtes, der Unterordnung aller Wünſche und Beſtrebungen der eigenen Perſönlichkeit unter den in dem Walten der Nothwendigkeit ſich offenbarenden Willen Gottes und damit dann mit dem letzten und höchſten eigenen Intereſſe des Menſchen, ſeiner Freiheit.

Ich habe weiter oben, wo ich das in dieſem Theil des Cyclus dargeſtellte Stadium des Entwickelungsganges der Menſch-

heit zu besprechen hatte, die Beziehung aller der Hauptcharaktere desselben zu diesem Grundgedanken so eingehend dargelegt, daß ich mich hier nun kurz fassen kann. Schon darin kündigt sich das Thema an, daß der Mensch hier durchweg als für das Schicksal, das ihn trifft, verantwortlich erscheint — man beachte dieses Wort, auf dessen Bedeutung eben für das Thema ich oben schon hingewiesen habe. So gleich in Northumberland und Lady Percy, den beiden Repräsentanten der in der Subjectivität des Menschengeistes wurzelnden Macht des Gemüths über den Einzelnen. Wie erschütternd klingt der furchtbare Ausbruch, zu dem Northumberland die nicht mehr anzuzweifelnde Nachricht von der Niederlage und dem Tode seines Sohnes treibt! Mit ihm erreicht die Handlung unseres Dramas hier schon ihren ersten Höhepunkt; wir meinen, in ihm den Aufschrei des an seiner verwundbarsten Stelle getroffenen und in seinem heiligsten Recht verletzten menschlichen Gemüths gegen die ganze sittliche Weltordnung zu vernehmen, und in der That sieht Northumberland in dem Schicksal, das ihn getroffen hat, das Signal des Einsturzes derselben, er meint, jetzt müsse das Chaos wiederkehren. Wie wenig Berechtigung aber gerade er hat, die Weltordnung verantwortlich zu machen für sein Schicksal, haben wir gesehen. Er selbst und er allein ist verantwortlich für dasselbe, und zwar hat er es nach der Darstellung des Dichters dadurch über sich heraufgeführt, daß er es nach keiner Seite hin und in keinem Sinne ernst genommen hat mit dem Worte. Er hat den Krieg berechnet und des Zufalls Summ' gezogen, und doch gesagt: „Laßt uns entgegenstehen." Er hat gewußt, daß sein Sohn „auf Gefahren wandle, am Abgrund, wo es minder gläublich war, er komm' hinüber, als er fall' hinein und doch gesagt: Zieh hin!" Endlich: er hat seinem Sohn die versprochene Hülfe nicht geleistet; unter dem Vorwand einer Krankheit hat er seinihm gegebenes Wort gebrochen und so den unglücklichen Ausgang sogar direct und wesentlich mit verschuldet. Er kann denn auch seine Anklage der Weltordnung nicht aufrecht erhalten, und darin liegt dann schon aus-

gesprochen, daß er sie als auf die Vernunft begründet anerkennt. — Nicht anders verhält es sich mit seinem eigenen Untergang. Seine Vernunft sagt ihm, daß es keine andere Rettung mehr für ihn gebe, als den Anschluß an den Erzbischof von York; er spricht es sogar selbst ausdrücklich aus, da müsse er die Gefahr jetzt treffen, weil sie ihn sonst „anderer Orten suchen und noch schlechter ihn gerüstet finden" würde; ja, er hat auch schon danach gehandelt und dem Erzbischof seine Ehre „zum Pfand gesetzt", daß er zu ihm stoßen werde. Da er es aber nicht erreicht, sich der Macht, die sein Gemüth über ihn übt, zu entziehen, so existirt für ihn, sobald es Ernst zu machen gilt mit seinem Entschluß, selbst das nicht mehr, was er kaum noch selbst mit seinem eigenen Munde als die einzige und unerläßliche Bedingung seiner Rettung bezeichnet hat, und selbst sein Ehrenwort vermag ihn nicht zu binden; wie er seinem Sohn sein Wort gebrochen hat, so bricht er jetzt auch dieses und daran, also an der Nichtachtung der Heiligkeit des Worts oder genauer an der vollständigen Hohlheit seines Wortes, hinter dem nie irgend welcher sittlicher Ernst steht, das also keinerlei realen Gehalt hat, geht er zu Grunde. Was aber Lady Percy und das neue Leid betrifft, das sie in dem Untergang Northumberland's trifft, so genügt es, um ihre Beziehung zu dem Thema unseres Stückes zu erkennen, sich zu vergegenwärtigen, daß sie es ist, die ihn bestimmt, sein dem Erzbischof verpfändetes Ehrenwort zu brechen.

Ich komme zu den Vertretern des in der Erkenntnißkraft des subjectiven Menschengeistes wurzelnden Selbstbewußtseins, der zweiten der drei Mächte, die sich in dessen Trägern der Forderung der Unterordnung unter die Nothwendigkeit entgegenstellen, zu dem Erzbischof von York und dessen Genossen. Wie leitet der Dichter ihr Verhalten und ihr Schicksal aus seinem Thema ab? Daß er insbesondere gerade diejenigen unter ihnen, die er als Philosophen hinstellt, nichts weniger als respektvoll behandelt, haben wir gesehen. Da ist es nun gleich ungemein bezeichnend, daß einer der Hauptgedanken, die er hier der Durchführung desselben zu Grunde gelegt hat,

uns schon in dem Prolog entgegen tritt, und zwar gerade da, wo sich das Gerücht als eine Pfeife bezeichnet, auf der selbst, „das plumpe Ungeheuer mit ungezählten Köpfen, die stets in sich uneinige und schwanke Menge" spielen kann. „Argwohn, Eifersucht, Vermuthung" blasen diese Pfeife, heißt es hier, lauter Aeußerungen der Subjektivität des Menschen, wie man sieht, denen irgend welcher realer Gehalt nicht inne wohnt, die aber eben deshalb nur um so mehr dazu angethan sind, Selbsttäuschungen, Illusionen in ihm zu erzeugen, und eben diesen rein subjektiven Aeußerungsweisen des Menschengeistes begegnen wir nun auch bei diesen Philosophen. Vor allem ist es die auf keinerlei sichere Thatsache begründete Vermuthung, von der sie sich z. B. schon in ihrer Berechnung der Macht, die der König gegen sie in's Feld stellen könne, leiten lassen, und zu diesem völlig unsicheren Vermuthungen kommen dann noch nicht weniger unsichere, weil ebenfalls rein subjektive Hoffnungen, wie die auf die „Verstärkung durch den mächtigen Northumberland", die Lord Bardolph Anlaß giebt, sie auf das Schicksal Percy's hinzuweisen, der „sich mit Hoffnung speiste und, voll von großen Einbildungen, die dem Wahnsinn eigen" sich blindlings in's Verderben stürzte. Damit tritt hier das Thema sogar fast greifbar vor uns heraus: Lord Bardolph warnt seine Genossen, sich nicht in Illusionen hineinzureden. Und wie steht es nun um ihre tiefe Einsicht in „die Nothwendigkeiten der Zeit" und ihre auf sie begründete Berechtigung, als Philosophen zu gelten und sich zu Weltverbesserern aufzuwerfen? Nach Shakespeare's Darstellung reducirt sich ihre ganze Weisheit darauf, daß sie „in Worten kramen" — nur freilich — sie thun es, ohne daß auch nur einer von ihnen eine Ahnung davon hätte, daß er Nichts „weiß", also auch nicht „mit saurem Schweiß", sondern, namentlich der Erzbischof, mit innigstem Behagen. Weiter prägt sich dann bei ihnen das Thema darin aus, daß der geistige Hochmuth, mit dem der Wahn ihrer Weisheit sie bis in ihr innerstes hinein erfüllt, sie ein für alle Male unfähig gemacht hat, sich der hohen sittlichen Verantwortlich-

keit bewußt zu werden, die ihre Lebensstellung und ihre Geltung vor der Welt, ja, die dem Erzbischof auch noch sein heiliges Amt auferlegte. Wie sie sich schon taub gezeigt haben für die Warnung Lord Bardolph's, so nun auch für die Mahnungen, die aus ihrer Lebensstellung zu ihnen sprachen, und dazu kommt noch Eins. Hier gerade gewinnt das Wort in ihrem Munde, eben durch das hohe Ansehen ihrer Stellung, realen Gehalt und hier brauchen sie dasselbe, um „die ekle Bildung der blut'gen Empörung mit ihren Ehren zu bekleiden." Endlich: wie beredt spricht ihre offene Empörung gegen die Möglichkeit einer Wiederversöhnung mit dem König und wie wird die schon aus ihr an sie herantretende Mahnung an den furchtbaren Ernst ihrer Lage noch verstärkt durch das rückhaltlose Verdammungsurtheil, das Westmoreland und Prinz Johann selbst über sie aussprechen! Aber auch gegen diese Mahnung „verstopfen sie des Hörens Thor", um dann, als nun wirklich ihre ganze Existenz auf dem Spiele steht, dem bloßen Wort des Prinzen blindlings zu vertrauen. Wie ihr ganzes Verhalten also, so gestaltet der Dichter auch noch ihr Schicksal aus seinem Thema heraus.

Endlich Falstaff, der Vertreter des aus den Trieben und Begierden der sinnlichen Natur des Menschen entsprungenen Dranges nach schrankenloser Freiheit, der dritten jener Mächte, die ihn vermöge seiner Existenz als Träger des subjectiven Geistes von innen heraus beherrschen. — Daß Shakespeare Falstaff in diesem 3. Theil des Cyclus als einen ganz Andern hinstellt, wie in dem 2., habe ich oben gezeigt. Da ist es nun gleich von besonderem Interesse, daß er gerade das, was hier für ihn charakteristisch ist, was ihn also zum rücksichtslosen Realisten macht, an der Hand des Themas unseres Dramas veranschaulicht. Wie der Erzbischof und die Seinen da, wo es gilt, die „blutige Empörung" zu schüren, das Ansehen, das ihre hohe Lebensstellung ihnen giebt, mißbrauchen, um ihrem Wort realen Inhalt und mit diesem Macht über die Menschen zu verleihen, und wie Northumberland, was ich oben noch unerwähnt gelassen habe, zu demselben Zweck ihnen gegenüber sein Nichterscheinen

zu ihrer Unterstützung damit erklärt, daß er nicht mit einer Macht, „die seinem Rang gemäß", habe kommen können: so auch Falstaff, der sich ja in unserem Stück nicht mehr zu grämen braucht, daß er nicht weiß, „wo ein Vorrath von guten Namen zu kaufen wäre", der es hier vielmehr kühnlich wagen darf, sich als den Besieger Percy's auszuspielen, der nun aber auch seinerseits sogar grundsätzlich und überall, wo er sich dadurch einen Vortheil zu schaffen hoffen kann, zu demselben Mittel greift, wie Jene, also ebenfalls sein Ansehen und natürlich auch seine amtliche Stellung dazu ausbeutet, seinem Wort Gehalt und damit dann den nöthigen Nachdruck zu geben. So gleich dem Oberrichter gegenüber, der ihn, wie wir gesehen haben, weil er „in eiligen Geschäften für den König" sei, vor den Häschern der Frau Hurtig schützen muß; so ferner bei dem Friedensrichter Schaal, wo er es aus seiner Erfahrung als Kriegsmann heraus zu rechtfertigen unternimmt, daß er gerade die besten Rekruten, die ihm derselbe vorgeführt hat, nicht nimmt, diejenigen nämlich, die Bardolph zu Gunsten seiner Tasche bestochen haben. Und demselben Friedensrichter Schaal weiß er ja dann unter Geltendmachung der Gunst, in der er bei dem künftigen König steht, 1000 Pfund als Darlehen abzuschwindeln.

Auch jene, in dem „die Ohren auf!" des Gerüchts sich ankündigende Form des Themas tritt uns wie bei den vorher genannten Vertretern des subjectiven Menschengeistes, so bei Falstaff entgegen, und zwar „verstopft" auch er „des Hörens Thor" den, woher auch immer an ihn herantretenden Mahnungen zur Einkehr in sich selber und zur Umkehr. Bei ihm gewinnt nun aber diese Form des Themas, weil in ihm in Folge seines lasterhaften Lebens, dem sich zu entreißen er gar nicht mehr die Kraft hat, der Drang nach schrankenloser Freiheit zur Herrschaft gelangt ist, erst ihre volle Bedeutung. Er verstopft sein Ohr grundsätzlich jeder Mahnung, er will sie gar nicht hören; stellt er sich doch sogar taub, um sie nicht hören zu müssen! ja, so wenig meint er, ihrer zu bedürfen, daß er die Zumuthung, auf sie zu hören, geradezu verspottet.

So recht eigentlich taub ist er nämlich doch nicht; er leidet nur, sagt er, „an der Krankheit des Nicht-Aufhorchens, an dem Uebel des Nichtaufmerkens."

Damit stehen wir nun vor jenem andern Grundzug seines Charakters in unserem Drama, den er mit dem Erzbischof und dessen Genossen gemein hat, dem hochgespannten Selbstbewußtsein, das ihn hier erfüllt und das er nicht nur aus der neuen angesehenen Stellung schöpft, die ihm seine vom Prinzen Heinrich mit dessen „schönstem Wort vergoldete" freche Lüge geschaffen hat, sondern auch und sogar vorzugsweise aus seiner Gescheidtheit, seiner geistigen Ueberlegenheit. Gegen gewisse Mahnungen sein Ohr ganz zu verstopfen, gelingt ihm doch nicht, so gegen die der Krankheiten, die er sich durch sein liederliches Leben zugezogen hat. Aber was kümmern sie ihn schließlich? „Ein guter Kopf weiß Alles zu benutzen", er will seine Krankheiten „zum Vortheil kehren", sie werden sein Gesuch um Pensionirung um so begründeter erscheinen lassen. Die „Auszehrung seines Geldbeutels" ferner, ebenfalls eine Folge seines liederlichen Lebens und eine Mahnung, die zu überhören ihm nicht gelingt, erscheint ihm zunächst sogar als eine unheilbare Krankheit, die „Borgen nur in die Länge zieht", später aber läßt ihn seine Gescheidtheit doch noch ein Mittel gegen sie finden; er macht sich aus dem Friedensrichter Schaal „einen doppelten Stein der Weisen", mittelst dessen er sich ja dann wirklich Gold die Fülle schafft, ganze 1000 Pfund! Dazu tritt nun bei ihm noch seine alte Meisterschaft in der Kunst der Handhabung des Wortes, die er sich voll bewahrt hat und hier nun nach verschiedenen Seiten hin mit vollem Bewußtsein für sich verwerthet. Abgesehen davon, daß sie ihm hier dienen muß, die Menschen, so gleich seinen Oxforder Jugendfreund Schaal, aber auch die gutherzige Frau Hurtig, wie er sich ausdrückt, zu „rupfen"[1]) oder daß er — wieder Frau Hurtig gegenüber — mit „zuversichtlicher Miene und einem Haufen Worte, die er

[1]) to fetch off = to fleece, to make a prey of. (Alexander Schmidt, Shakespeare-Lexikon)

mit mehr als unverschämter Frechheit herausstößt, eine gerechte Sache zu verdrehen weiß", so macht er auch wenigstens den Versuch, mit demselben Mittel Höher-, ja Höchstgestellte, wie den Oberrichter und den Prinzen Johann, seinem Interesse dienstbar zu machen. Hier aber zeigt die Art, wie er sie entfaltet — daß er nämlich auch ihnen gegenüber, genau so, wie er es in seiner Kneipe zu Eastcheap zu thun gewohnt ist, seine Witze reißt —, daß, vielleicht ihm selbst nur halb bewußt, noch ein anderer Factor in ihm mitwirkt: der Drang, in dem Genuß seines neuen stolzen Selbstbewußtseins gewissermaßen zu schwelgen oder doch sich immer auf's Neue wieder mit demselben zu durchdringen. Wenn er es wagt, selbst den Oberrichter lachen machen zu wollen, wenn er darin sogar so weit geht, daß er geradezu sein Spiel mit ihm zu treiben scheint: was Andres liegt darin ausgesprochen, als daß er sich innerlich mit ihm auf gleiche Stufe stellt? Wie viel liegt ihm ferner daran und welche Redegewandtheit bietet er auf, um den Prinzen Johann zu bestimmen, über das neue Verdienst, das er sich durch seine heldenmüthige Gefangennahme Sir John Colville's erworben, günstig zu berichten! Dennoch kann er es nicht lassen, auch ihm gegenüber den scurrilen Ton anzuschlagen, gewiß ein Beweis, wie stark der Kitzel in ihm ist, sein Selbstbewußtsein schon in der Keckheit seiner Sprache auszuprägen und so es sich selbst neu lebendig zu machen. Und wie große innere Befriedigung schöpft er schon daraus, daß er sich sagen darf „das Gehirn dieses närrisch zusammengekneteten Thones, der Mensch heißt, sei nicht im Stande, mehr zu erfinden, das zum Lachen dient, als was er erfindet oder was über ihn erfunden wird!" Endlich noch ein für ihn besonders charakteristischer Zug. Nach wie verschiedenen Seiten hin er auch seine Herrschaft für das Wort für sich ausbeutet: er braucht es nie, um die Mahnungen seines Gewissens, das sich überhaupt nicht mehr in ihm regt, oder seiner Vernunft, die dann und wann wenigstens Miene macht, ihre Stimme zu erheben, zum Schweigen zu bringen oder gar ernsthaft zu entkräften: er unterdrückt sie einfach; dafür wendet er aber

alle seine Kunst auf, um seine Lebensweise und seine Grundsätze nicht etwa vor sich selbst zu rechtfertigen, sondern zu verherrlichen.

Tritt uns sonach bis hierher auch bei Falstaff als das sein Verhalten im Kampfe mit dem Leben durchweg Beherrschende das Thema entgegen, so dann auch, und dramatisch noch besonders wirksam, da, wo sich sein Schicksal entscheidet und seine geistige Ueberlegenheit ebenso schmachvoll wie rettungslos Schiffbruch leidet. Nicht mehr auf seine Meisterschaft in der Handhabung des Wortes baut er hier, sondern hier sollen und werden Thatsachen für ihn reden, und zwar Thatsachen, die er eben erst selbst ausfindig gemacht hat und die ausfindig gemacht zu haben in der That wieder ein beredtes Zeugniß gerade für seine Gescheidtheit, für seinen gewiß nicht gewöhnlichen Scharfsinn ablegt, daß er nämlich die dem armen Schaal eben erst abgeschwindelten 1000 Pfund nicht zur Anschaffung „neuer Livreen" verwandt hat, daß er „schmutzig von der Reise dasteht" u. s. w. Sich diese Thatsachen vor Augen zu stellen, dazu dient ihm hier das Wort, und da sie nun sämmtlich schon in sich selber sprechende Beweise für „die Herzlichkeit seiner Zuneigung", für seine Ergebenheit für den jungen König sind, so schöpft er hier aus seinen Worten die felsenfeste Ueberzeugung, daß sie ihre Wirkung auf denselben nicht verfehlen werden. Und nun zeigt sich, daß er sich mit jedem neuen Wort nur tiefer in die allergröbste Illusion hineingeredet hat, ja, daß auch seine geistige Ueberlegenheit selbst Nichts weiter als eine Illusion gewesen ist, gerade wie die Weisheit jener Philosophen.

In geradem Gegensatz zu diesem Meister in der Kunst der Handhabung des Wortes, die ihm freilich hier den so eifrig erstrebten Erfolg nicht zu sichern vermag, hat Shakespeare eine ganze Reihe von Personen, in deren Kreis er vorzugsweise verkehrt, aus dem Thema herausgestaltet. Sie sind in Vergleich zu ihm Stümper in dieser Kunst. Und doch, wie lebendig tritt uns gleich die ganze Eigenart z. B. der zungenfertigen Frau Hurtig in ihrer Art, das Wort zu brauchen, entgegen, ihre Reizbarkeit sowohl wie ihr „nachgiebiges Gemüth", besonders

eben Falſtaff gegenüber, die vollſtändige Argloſigkeit, mit der ſie mehr als ein Mal ein auf ſie angewandtes, ſie ſchwer kompromittirendes Wort, weil ſie die Tragweite deſſelben nicht überblickt, aus vollem Herzen heraus beſtätigt, und wieder ihre Sorge um ihren eignen wie um den Ruf ihrer Wirthſchaft! Daß ferner der hier zuerſt auftretende Renommiſt Piſtol, der ſeinen Stolz vorzugsweiſe darein ſetzt, ſich in möglichſt unverſtändlichen und möglichſt bombaſtiſchen Phraſen zu bewegen, die meiſt zeitgenöſſiſchen, der unter Eliſabeth herrſchenden Mode gemäß mit Citaten aus dem klaſſiſchen Alterthum geſchmückten Dichtungen entnommen ſind — daß auch er das Siegel ſeines Urſprungs aus dem Thema an der Stirn trägt, ſpringt in die Augen. Und nun die beiden Friedensrichter, Schaal und Stille (bei Shakeſpeare: Silence), deren Namen ſchon ihren Charakter andeuten und die denſelben nun auch durch ihre Art, das Wort zu handhaben, volle Ehre machen. So der alte, abgelebte Schaal, in dem jede friſche jugendliche Regung längſt erſtorben iſt, dem das Wort aber doch noch dazu dienen muß, in den „tollen Tagen", die er als Student in Oxford verbracht zu haben ſich einredet, der mitten in der tiefſten Ergriffenheit, in die ihn die Erinnerung, wie viele ſeiner alten Freunde ſchon dahin ſind, und die mit ihr an ihn herantretende Mahnung an die Sterblichkeit des Menſchen ihn verſetzt haben, nach dem Preis von einem Paar Ochſen auf dem Markt zu Stamford zu fragen fähig iſt, der einen und denſelben Gedanken viele Male in etwas anderen Worten wiederbringt und jede noch ſo fade witzelnde Aeußerung des ihm auf's Aeußerſte imponirenden Sir John Falſtaff mit beifälligem Lachen und zuſtimmenden Worten begleitet. — Endlich Stille; er iſt in Wahrheit ein nichtsſagender Menſch oder wenigſtens ſagt oder ſpricht er wirklich ſo gut wie Nichts — bis er etwas zu viel von dem vortrefflichen Wein ſeines lieben Amtsbruders getrunken hat, und wie meiſterhaft ſchildert nun Shakeſpeare gerade an ihm die zungenlöſende und Zungengeläufigkeit ſchaffende Wirkung des Weins! Wie das Wort auch den im eigentlichen Sinn,

nicht nur den — man denke an Percy — durch seine Phantasie Berauschten, umschafft, welchen Schein von Geist und welches Leben es da noch selbst dem schwachsinnigsten und stumpfesten der Menschen zu geben vermag, das durfte doch in seiner Verherrlichung der Johanneischen Logosidee wahrlich nicht fehlen!

Ich komme zu den beiden Repräsentanten der positiven Seite unsres Dramas, zum König und zum Prinzen Heinrich. Was zunächst Ersteren betrifft, so kündigt sich das Thema in Shakespeares Darstellung hier schon in dem, auch in seinen Worten sich ausprägenden tiefen Ernst an, in dem er den für ihn sich noch besonders schwer gestaltenden Kampf mit dem Leben führt. Wie ergreifend klingt schon seine Klage über den „parteiischen" Schlaf, der dem Schifferjungen auf schwindelnd hohem Mast und in der rauhsten sturmbewegten Stunde „das Auge versiegelt", ihm dagegen unter den Baldachinen reicher Pracht und in der stillsten Nacht jede Forderung der Ruhe weigert, und wie bald gelangt er dann doch dahin, „die Niederen" wegen dieser Begünstigung durch das Schicksal glücklich zu preisen! wie ergeben bringt er schon diese Klage zum Schweigen! Wie tief ferner empfindet er die Täuschungen, die der für den Menschen ebenso unerforschliche, wie sich erbarmungslos vollziehende Gang des Lebens jedem Einzelnen bereitet und ihm in so hohem Maße bereitet hat, und wie sicher und vollständig hebt er sich doch auch darüber wieder geistig hinaus, als Warwick ihn überzeugt hat, daß „diese Dinge" und gerade auch das ihm so schmerzliche Erlebniß des Verraths Northumberlands an ihm „Nothwendigkeiten" sind; hören wir ihn doch da sofort den Entschluß aussprechen, sie auch „wie Nothwendigkeiten" zu bestehen, ja, wir sehen ihn auch schon darnach handeln. „Dies selbe Wort," eben die Nothwendigkeit, sagt er in Hinblick auf den Kampf gegen seinen ihm einst so eng verbundenen Freund, „ruft eben jetzt uns auf!"

Man sieht, wie klar hier die Intention des Dichters heraustritt, den König in directem Gegensatz zu all' den vorher genannten Charakteren als Vertreter des positiven Gehalts unseres

Themas hinzustellen: König Heinrich nimmt es ernst mit dem Worte. Und er nimmt es, wie wir weiterhin — Act 4, 4 — erfahren, auch da ernst mit demselben, wo es sich um die Erfüllung seines Gelübdes handelt, in das heilige Land zu ziehen; noch während ihn der Bürgerkrieg auch so tief innerlich beschäftigt, hat er schon alle Vorbereitungen zu dem Kampf getroffen, zu dem es gilt mit „heiligen Schwertern" auszuziehen. Dazu nehme man nun noch, daß ja gerade er als König den Staat auf das Gesetz begründet und zuerst sich selbst mit allen seinen bloß subjectiven Neigungen und Wünschen der Herrschaft desselben unterwirft, daß er also nicht mehr auf irgendwelche Einflüsterung seines Gemüths, sondern nur auf die Mahnungen hört, die aus der Bezeichnung, dem Namen seiner Lebensstellung, dem Worte König zu ihm sprechen, kurz, daß er sich der sittlichen Verantwortlichkeit, die auf ihm liegt, klar und voll bewußt ist und sich den Pflichten seines hohen Amtes rückhaltlos dienstbar macht. Wie heiliger Ernst es ihm mit dem Wohl des Staates ist, dafür zeugt noch insbesondere sein eifriges Bestreben, soviel an ihm liegt, es auch noch nach seinem Tode sicher zu stellen. — Das tritt uns schon in der ergreifenden Ermahnung entgegen, die er — Act 4, 4 — an seinen jüngeren Sohn Clarence richtet, den „Vortheil der Gunst", in der er bei Prinz Heinrich stehe, zu „edlen Diensten der Vermittlung zwischen seiner Hoheit und seinen andern Brüdern" zu verwerthen; in der entschiedenen Abweisung der Tröstung Warwick's ferner, daß er den Prinzen „ganz verkenne", in der er nur das Bestreben sieht, ihn in eine Illusion einzulullen; endlich aber und besonders — erst in dem, wenn auch thatsächlich völlig unbegründeten und auf's Aeußerste ungerechten, so doch allein durch seine volle Hingegebenheit an das Wohl des Staates ihm eingegebene furchtbare Verdammungsurtheil, das er, schon auf dem Todtenbett, über den Prinzen ausspricht — und dann in dem Ausdruck seines tiefen Glücksgefühls darüber, daß dieser seine Sache mit einer Weisheit vertreten, die ihm „des Vaters Liebe nur um so mehr gewann,"

und in dem aus seinen eignen bitteren Erfahrungen geschöpften Rathschlägen, die er ihm ertheilt, „den letzten, die er je athmen mag" — bis „seine Lunge so erschöpft ist, daß ihm die Kraft der Rede vollständig versagt," die er aber dann doch erst mit dem Gebet zum Abschluß bringt, Gott wolle ihm verzeihen, wie er zur Krone gekommen, und seinem Sohn gewähren, sie in wahrem Frieden zu tragen. Auch bei seinem Tode tritt das Thema in andrer Form noch ein Mal wieder auf, in dem Namen des Zimmers nämlich, in dem er stirbt, Jerusalem: „Gelobt sei Gott!" ruft er aus, als er den Namen hört; ihm gilt derselbe als letzter, entscheidender Beweis, daß Gott ihm seine Schuld vergeben habe, und so stirbt er denn in dem Bewußtsein, mit Gott versöhnt zu sein, in vollem innern Frieden, er hat es ernst genommen mit dem Worte und es dadurch erreicht, daß er auch am Schlusse dieses Theils des Cyclus, persönlich wie als König, wieder als Repräsentant des Grundgedankens desselben, der Fleischwerdung des Wortes, dasteht.

Dasselbe gilt von seinem Sohn als Prinz, wie dann als König. Ich brauche nach dem oben über ihn Gesagten auf die Art und Weise, wie Shakespeare sein Verhalten in dem Kampfe mit dem Leben aus dem Thema ableitet, kaum noch näher einzugehen. Daß bei ihm die Stimme Gottes in seinem Innern von vornherein das entscheidende ist, springt von selber in die Augen. Sie klingt schon aus der Melancholie heraus, die ihn bei seinem ersten Auftreten mit Poins erfüllt, aus seinem Schmerz darüber namentlich, daß er seine tiefe Bekümmerniß um die Krankheit seines Vaters nicht äußern darf: „Du denkst, ich stünde ebenso stark in des Teufels Buch", sagt er zu Poins, „als Du und Falstaff, das Ende wird's ausweisen." Vor Allem aber in jenem oben citirten Ausruf: „So treiben wir Possen mit der Zeit, und die Geister der Weisen sitzen in den Wolken und spotten unser", ebenso wie dann weiterhin — Act 2, 4 — in den Worten, mit denen er seinen Abschied von Falstaff und damit den von seinem wilden Treiben selbst begleitet: „Beim Himmel, ich fühl' mich tadelnswerth, so

zu entweihn die edle Zeit.“ Und dazu nun seine tiefe Selbstdemüthigung nicht nur dem die äußerste Verkennung seines wahren Wesens bekundenden Verdammungsurtheil seines Vaters, sondern dann auch selbst seinen nunmehrigen Unterthanen, insbesondere dem Oberrichter gegenüber, sein rückhaltloses Bekenntniß, daß „der Strom des Bluts in ihm bis jetzt stolz in Eitelkeit gefluthet“, und Hand in Hand mit dieser Demuth das sichre persönliche sowohl wie königliche Selbstbewußtsein, das er keinen Augenblick verläugnet.

Noch einen im Vorigen noch nicht erwähnten Grundzug seines Charakters habe ich hervorzuheben: seine tief eindringende Erkenntniß des wahren Wesens der Dinge sowohl wie der Menschen. Wie er von Anfang an den Schein und so dann auch die nach dem Schein urtheilende öffentliche Meinung verachtete — „die verrottete Meinung“, wie er hier sagt, „die ihn nach seinem Anschein niederschrieb“, so giebt es für ihn überhaupt keinen Schein, der sein Auge zu blenden vermöchte; selbst der Glanz der Krone hat das nicht vermocht, er hat erkannt, daß sie, „das beste Gold, von Gold das schlechtste, daß andres weniger feines köstlicher“ sei. Und so hat er ja auch Falstaff und die Seinen „alle gekannt“, schon als er sich entschloß, „ein Veilchen das wilde Treiben ihres Müßiggangs zu unterstützen.“ Kurz, in geradem Gegensatz zu seinem Vater, der stets zu kämpfen hat, um sich den Selbsttäuschungen zu entziehen, denen sein Gemüth immer auf's Neue ihn zum Raube werden läßt, steht er von vornherein frei über ihnen; er ist der einzige unter den Hauptcharakteren unseres Stücks, der nicht unter der Macht der Illusion steht, und so in voller geistiger Klarheit über die Pflichten seines hohen verantwortlichen Amtes und ohne alle Illusionen über den Glanz und die äußeren Vorzüge der königlichen Stellung, dazu persönlich durch und durch wahrhaftig und die dem Menschen gesetzten Schranken, die er als die Bedingungen seiner Freiheit erkannt hat, willig und freudig anerkennend — so besteigt er nun den Thron und steht dann auch am Schlusse unseres Dramas in dem hier in Frage stehenden Sinne als Mensch wie als König als eine Personifikation der Fleischwerdung des Wortes vor uns.

Auch hier habe ich noch wieder einige einzelne, das Thema besonders deutlich ausprägende Züge in der Darstellung des Dichters nachzutragen: Zuerst das auf die Bedeutung des Worts als Ausdruck und Träger der Herrschermacht des Geistes zurückweisende häufige Auftreten desselben als Bezeichnung von Begriffen oder Wesen, überhaupt als Name. Wie wir den König von dem Wort Nothwendigkeit sagen hörten, daß es ihn eben jetzt zum Handeln aufrufe, so — Act 1, 1 — Morton von dem Wort Rebellion, daß es die Thatkraft der Leiber der Soldaten Percy's von ihren Seelen ganz geschieden, ihre Gemüther so eingefroren habe, wie Fische in einem Teich, während jetzt der Erzbischof durch den Ruf, den er genieße, durch die Bedeutung seines bloßen Namens also, Aufruhr in Religion verwandle. Dann — Act 1, 3 — das Wort Name selbst, hier aber in seiner als bloßes Wort noch absoluten Nichtigkeit, in Lord Bardolph's Warnung, sich nicht, wie Percy, „mit Hoffnungen zu speisen": „sonst verstärken wir uns auf dem Papier und in Figuren und setzen statt der Menschen Namen bloß." Darauf wieder in seiner, in der Stellung oder Persönlichkeit seines Trägers begründeten hohen Bedeutung, so in dem Ausspruch des Prinzen Johann — Act 4, 2 —, daß „falsche Günstlinge der Fürsten Namen zu ehrenlosen Thaten zu mißbrauchen pflegen"; in den Worten der Lady Percy ferner — Act 2, 3 —, daß — in der Schlacht bei Shrewsbury — „Nichts als nur der Klang von Heißsporn's Namen noch wehrbar schien"; und in Falstaff's Munde — Act 1, 2 —: „Wollte Gott, mein Name wäre dem Feinde nicht so fürchterlich!" Dazu seine Herablassung — Act 2, 2 —, daß er sich von seinen vertrauten Freunden einfach „Hans Falstaff", von seinen Brüdern und Schwestern sogar nur „Hans" nennen läßt, er, der für ganz Europa Sir John heißt. Auch welche Tragweite der Name als Bezeichnung abstracter sittlicher Begriffe hat, weiß wieder Falstaff, wie seine Abwehr des Ausputzers des Oberrichters — Act 2, 1 — zeigt: „Ihr nennt edle Kühnheit unverschämte Frechheit" u. s. w., ganz genau. —

Welche Rolle spielt hier ferner das Wort als Fremdwort im Munde Ungebildeter, wie der Frau Hurtig, die z. B. schon gleich bei ihrem ersten Auftreten — und wie oft verfällt sie nicht noch sonst demselben Schicksal! — das Wort homicide — Menschentödter — in honeysuckle — Geißblatt — verwandelt; oder im Munde Bardolph's, der — Act 3, 2 — die verzweifeltsten und doch immer gleich vergeblichen Anstrengungen macht, das von ihm selbst gebrauchte „soldatenmäßige" Wort accommodated zu definiren, während der gelehrte Friedensrichter Schaal, der es eine gute „Phrase" nennt, was wieder Bardolph nicht versteht, sogar die Etymologie des Wortes kennt. — Auch in dem, was Lady Percy — Act 2, 3 — von ihrem Gatten, dem „Spiegel, vor dem die edle Tugend sich geschmückt", sagt, daß selbst die, „so leis' und ruhig sprechen konnten, sein hastig Sprechen, das sein Fehler war", als „dem Munde jedes Tapfern wohl anstehend"[1]) betrachteten und ihren Vorzug in Gebrechen verkehrten, klingt das Thema deutlich durch. Von besonderem Interesse ist dann noch die Auffassung der Stellung und Aufgabe des geistlichen Standes, die der Dichter — Act 4, 2 — dem Prinzen Johann in seiner Anrede an den Erzbischof in den Mund legt. Danach faßt Gott seine Beschlüsse in Bezug auf die Menschen im Einverständniß mit einem „Parlament", das, wie das irdische des Vaterlands des Dichters, seinen Vorsitzenden, seinen „Sprecher" hat. Der Erzbischof aber, von dem jeder weiß, wie „tief er in den Büchern Gottes ist", gilt den Menschen als Sprecher dieses höchsten göttlichen Rathes, ja, er ist ihnen „die geglaubte Stimme Gottes selber"; ohne seine Auslegung des „heiligen Textes" würden sie denselben garnicht verstehen, er ist der „wahre Offenbarer und Dolmetsch" ihrer Pflichten gegen Gott. Man sieht, überall blickt hier das Thema durch. Und dazu noch die Worte, durch die Warwick den König zu überzeugen sucht, daß er seinen Sohn Heinrich ganz verkenne: „Der Prinz," sagt Warwick, „studirt nur seine Spießgesellen wie eine fremde Sprache, der zu

[1]) Nach der, auch von Michael Bernays gebilligten Uebersetzung Alexander Schmidt's.

Lieb' nothwendig man das unehrbarſte Wort anſehn und lernen muß; ein Mal erlangt, weiß Eure Hoheit, braucht man es nicht weiter, als daß man's kennt und haßt." Endlich als letzter in Bezug auf das Thema erwähnenswerther Zug der Darſtellung des Dichters die ſchmerzliche Klage, in die der König ausbricht, als er ſich auf die gute Zeitung von der Niederlage Northumberland's und des Lord Bardolph plötzlich krank fühlt: „Kommt nie das Glück mit beiden Händen voll? Schreibt ſeine ſchönſten Wort' in garſt'gen Zügen?"

Heinrich V.

Für dieſes Schlußdrama des Cyclus, das, wie wir geſehen haben, den Abſchluß des großen Entwickelungsganges einerſeits der modernen Menſchheit, andrerſeits des proteſtantiſchen Prinzips, alſo die Herſtellung der Herrſchaft des ſittlichen Geiſtes, die Aufrichtung des Gottesreichs auf Erden — allerdings nur in dem eignen Vaterland des Dichters — darſtellt: — für dieſes Drama bedarf es im Grunde gar nicht mehr des Nachweiſes, daß auch deſſen Handlung wieder aus dem Thema des Ganzen abgeleitet iſt. Gilt doch Shakeſpeare eben das, was ich hier noch wieder als Gegenſtand und Ziel der dargeſtellten Handlung bezeichnete, als die Vollendung, die volle Verwirklichung der Fleiſchwerdung Gottes, der Fleiſchwerdung des Wortes in der Menſchheit! Und ebenſo verhält es ſich wenigſtens ſo weit mit den handelnden Perſonen unſeres Dramas, als uns hier ja als der für ſie charakteriſtiſche Grundzug ihres Weſens, wie ebenfalls oben gezeigt worden iſt, das in ihnen zum Durchbruch gekommene Bewußtſein ihrer ſittlichen Verantwortlichkeit entgegentritt, das ſie dann auch zu rückhaltloſer Hingebung an das Ganze ihres Volkes, an die ſittliche Gemeinſchaft führt, zu der dieſes auf den nationalen Geiſt deſſelben begründete Ganze ſich zuſammengeſchloſſen hat. Und wie faſt handgreiflich prägt ſich die Fleiſchwerdung des Wortes nun auch ſchon in der Eigenartigkeit der Sprache aus, die der Dichter hier den Einzelnen geliehen hat! Man vergegenwärtige

sich, was oben über das für dieses Stück so eigenthümlich bezeichnende Auftreten von Dialekten gesagt worden ist, dem Wallisischen, Schottischen u. s. w., im Munde einer ganzen Anzahl der handelnden Personen, die keineswegs zu den untergeordneten gehören und die Shakespeare eben durch den unbefangenen Gebrauch dieses ihres nichts weniger als wohllautenden, ja, sie der Gefahr der Lächerlichkeit preisgebenden heimischen Dialekts einerseits zu in sich selbstständigen und ihres innern Werths sich wohlbewußten, andrerseits zu urwüchsigen, durch und durch individuellen Charakteren stempelt. Hier kündigt sich die Sprache als Ausdruck der innern Wahrhaftigkeit der Menschen und damit dann auch der Harmonie ihres Innern an — einer Harmonie allerdings, die der des mittelalterlichen Menschen schnurstracks entgegengesetzt ist; denn in diesem weckte das Wort das Innewerden derselben gerade durch seinen Wohllaut, durch seinen zum reinen Ton gewordenen musikalischen Klang; in den Menschen dieser letzten und höchsten Stufe dagegen hat die innere Harmonie umgekehrt den Mißklang des Wortes, die Dissonanz zwischen dem tiefen ethischen, dem sittlich schönen Sinn und dem rauhen und harten, jedenfalls unschönen, weil das Ohr beleidigenden Klang desselben, wenn nicht geradezu zur Quelle, so doch zur nothwendigen Voraussetzung und zur beständigen Begleiterin: keine innere Harmonie auf dieser Stufe, die nicht die Disharmonie hinter sich hätte und eben durch sie auch für Andre vernehmbar aus dem Menschen herausklingen ließe.

Das gilt nun auch von König Heinrich selbst. Daß Shakespeare ihn vorzugsweise gleichsam als die Personification der innern Harmonie des Menschen in unserem Stücke hinstellen wollte, das konnte er beredter nicht aussprechen, als durch die Worte, die er dem Erzbischof von Canterbury gleich zu Anfang der Eingangsscene in den Mund legt, der seinen Leib ein „Paradies" nennt, das Himmelsgeister aufnimmt und umfängt, und durch dessen Schilderung seiner ebenso umfassenden wie tiefen Geistesbildung dann ebenfalls als Grundton

überall die Bewunderung der auch für diese charakteristischen innern Harmonie seiner Persönlichkeit durchklingt, die sich sogar in seiner Sprache ausprägen. So in den Worten:

> Horcht auf sein Kriegsgespräch, und grause Schlachten
> Vernehmt Ihr vorgetragen in Musik;
> Bringt ihn auf einen Fall der Politik,
> Er wird desselben Gord'schen Knoten lösen,
> Vertraulich wie sein Knieband; daß, wenn er spricht,
> Die Luft, der ungebundne Wüstling, schweigt
> Und stumm Erstaunen lauscht in Aller Ohren,
> Die honigsüßen Sprüche zu erhaschen,
> So daß des Lebens Kunst und praktisch Theil
> Der Meister dieser Theorie muß sein —

Auch hier also wieder Harmonie, Einklang zwischen Theorie und Praxis. Und wo sähen wir den König in all den schwierigen Lagen, in die er sich versetzt sieht, und bei all den aufregenden Erlebnissen, die ihn treffen, jemals das Gleichgewicht seiner Seele verlieren? Er bleibt stets gleich ruhig, gleich klar und sicher in sich selber, unzugänglich für die Leidenschaft; sein — Act 1, 2 — an den französischen Gesandten gerichtetes Wort: „unsere Leidenschaft ist der Gnade so unterworfen, wie in unseren Kerkern Verbrecher angefesselt" — er bewährt es durch die That durch das ganze Stück hindurch, kurz, das Grundthema desselben, die innere Harmonie als Ausdruck und Frucht der zu ihrem Ziel gelangten Fleischwerdung des Wortes im Menschen, der Verwirklichung des Ideals des subjectiven Menschengeistes, seiner Einheit mit dem objectiven Gottesgeiste — aus der Persönlichkeit des Königs klingt es uns mit seinem ganzen reichen und tiefen Gehalt entgegen.

Um so vernehmbarer und klarer, als sich, wie gesagt, auch in ihm die innere Harmonie auf dem Hintergrund der Disharmonie, sogar der allergrellsten Disharmonie, aufbaut, was uns Shakespeare ebenfalls schon hier lebendig zum Bewußtsein führt. Mußte doch der König erst, wie Canterbury sagt, die „Wildheit" seines Jugendwandels in sich „ertödten", mußte doch „die bessere Ueberlegung wie ein Engel den sündigen Adam aus

ihm wegpeitschen!" Canterbury nennt es ein „Wunder", wie der König solche Weisheit „auflas, da doch sein Hang nach eitlem Wandel war" u. s. w. Aber, sagt er dann schließlich selbst — und hier folgt nun ein Ausspruch, der für Shakespeare's eigenen geistigen Standpunkt, für seine aus der Immanenz Gottes in der Welt geschöpfte und fest in ihr wurzelnde Weltanschauung, ein neues und beredtes Zeugniß ablegt —

Wunder giebt's nicht mehr,
Deshalb muß man die Mittel eingestehn,
Wie was zu Stande kommt.

Wie aber das Wunder der tiefen Geistesbildung des Königs zu Stande gekommen ist, das hat dem Erzbischof und uns selbst vorher schon der Bischof von Ely gesagt:

Es wächst die Erdbeer' unter Nesseln auf,
Gesunde Beeren reifen und gedeihn
Am besten neben Früchten schlechter Art.

Was besagen diese Worte Andres, als daß auch im Leben der Natur die Harmonie die Disharmonie zur Voraussetzung und Grundlage hat? und wenn nun auch der Bischof noch hinzufügt: der Prinz habe „die Betrachtung im Schleier seiner Wildheit nur verborgen," so hebt er damit diese selbst doch keineswegs auf, vielmehr spiegelt sich dieselbe Auffassung, wie in den Bildern, auch noch in den letzten von dem ungesehenen, doch kräft'gen Wachsthum des Sommergrases wider, dem er das geistige Wachsen des Prinzen vergleicht und für das charakteristisch ist, daß es, sagt er, bei Nacht am schnellsten wächst.

Die hinter der innern Harmonie des Königs liegende Disharmonie prägt sich aber auch in seinem Aeußern aus. Man erinnere sich, wie er sich da, wo er um die Liebe Katharinas wirbt — Act 5, 2 — dieser gegenüber selbst schildert; sein Gesicht, sagt er da, sei „nicht werth, von der Sonne verbrannt zu werden, er sei mit einer starren Außenseite auf die Welt gekommen, mit einer eisernen Gestalt, so daß er die Frauen erschrecke, wenn er komme, um sie zu werben; sein Trost sei, daß das Alter, dieser schlechte Verwahrer der Schönheit, seinem

Geſicht keinen Schaden mehr thun könne! Und dazu dann ſein Liebeswerben ſelbſt, die Aeußerungsweiſe ſeiner Liebe, die doch eben als Liebe in ſich ſelbſt Harmonie iſt und der er nur einen nichts weniger als harmoniſchen Ausdruck zu geben vermag. Er iſt ſchon froh, daß Katharina nicht beſſer Engliſch ſpricht, weil ſie ſonſt einen ſo ſchlichten König in ihm finden würde, daß ſie dächte, er habe ſeinen Maierhof verkauft, um ſeine Krone zu kaufen; er kann nicht bleichſüchtig ausſehen und ſeine Beredſamkeit auskeifen, ebenſo wenig wie er Geſchick in Betheuerungen hat, ihm ſtehen nur eigentliche ehrliche Schwüre zu Gebote — er ſpricht eben „auf gut ſoldatiſch" mit ihr und haßt ſogar die „Geſellen von endloſer Zunge", die ſich in die Gunſt der Frauen hineinreimen können; ein Redner iſt ihm nur ein Schwätzer, ein Reim nur eine Singweiſe. Dafür aber hat er „ein gutes Herz", und das iſt wie die Sonne, es ſcheint hell und wechſelt auch nicht wie der Mond, ſondern bleibt ſtets in ſeiner Bahn. Wenn aber ſchon ſein Engliſch die Harmonie vermiſſen läßt, ſo noch viel mehr ſein Franzöſiſch, von dem er ſelber, als er dazu greift, meint, daß es an ſeiner Zunge hängen bleiben werde, wie eine verheirathete Frau am Halſe ihres Mannes, kaum abzuſchütteln. Und daſſelbe gilt ihm ja von dem Engliſch Katharina's; „man muß eingeſtehen," ſagt er, „daß unſer Beider höchſt wahrhaft falſches Reden der Sprache des Andern ziemlich auf Eins hinausläuft." Daß aber dennoch durch dieſes falſche Reden Beider, durch dieſe „höchſt wahrhafte" Disharmonie der Aeußerungsweiſe ihrer Liebe die tiefe Harmonie, die dieſe in ihrem Innern aus ſich erzeugt hat, vernehmlich nicht nur, ſondern auch ergreifend herausklingt — wer, der ſich in Shakeſpeare's Darſtellung in dieſer Scene auch nur einigermaßen vertieft hat, hätte das nicht empfunden? Es verhält ſich eben mit dem gebrochenen Franzöſiſch und Engliſch dieſer Beiden, wie mit den Dialekten jener walliſiſchen und ſchottiſchen Offiziere, durch die uns und auch König Heinrich ſelbſt, der — Act 4, 1 — die Ausdrucksweiſe Capitän Fluellens „ein wenig aus der Mode" nennt, ebenfalls die innere Harmonie entgegenklang.

Noch einen gerade für das innerſte Weſen König Heinrich's bezeichnenden Grundzug ſeines Charakters habe ich hervorzuheben, der zunächſt wieder die Harmonie deſſelben aufzuheben ſcheint. Das iſt ſeine außerordentliche Schlichtheit, die ſich ſchon in ſeiner äußeren Erſcheinung ausprägt und die ihn in der That eher als den Beſitzer eines „Maierhofs" denn als einen König erſcheinen läßt, inſofern ſie ja mit der Würde eines ſolchen, mit dem Glanze ſeiner Stellung kaum vereinbar ſcheint. Was aber iſt gerade ſie ſchließlich Andres als die thatſächliche Gewähr für die Echtheit ſeiner Geſinnung, für ſeine innere Wahrhaftigkeit? Das gilt insbeſondere auch von ſeiner Gottesfurcht, ſeiner tiefen Religioſität. Soviel wie hier wird in keinem Stücke Shakeſpeares der Name Gottes genannt, und wohl mögen viele unſerer ſogenannten Frommen, die für eine Herzensfrömmigkeit, wie ſie der Dichter ihm hier leiht, ebenſo wenig inneres Verſtändniß haben, wie die heutigen „Aufgeklärten", in ſo häufiger Anrufung Gottes Komödie und Heuchelei wittern, wie ja auch Cromwell aus gleichem Grunde der Welt ſo lange als Komödiant und Heuchler gegolten hat, bis Carlyle in ſeinem großartigen Werk Oliver Cromwell's Letters and Speeches eben ſeine innere Wahrhaftigkeit und mit ihr zugleich die auch bei ihm ſchon in der Schlichtheit ſeines Weſens ſich ankündigende Echtheit ſeiner Frömmigkeit als die eigentliche Quelle ſeiner Größe aufwies.

Ich habe oben König Heinrich V., wie uns dieſer aus Shakeſpeare's Darſtellung in unſerem Stück entgegentritt — paradox genug, zumal wenn man ſich noch an unſeres Dichters Haß gegen die Puritaner erinnert — als einen Geiſtesverwandten Cromwells bezeichnet und zwar bin ich zu dieſer Auffaſſung eben durch Carlyle's Charakteriſtik deſſelben geführt worden,[1]) obwohl allerdings

[1]) Ob daſſelbe auch von dem rühmlich bekannten Aeſthetiker und Litterarhiſtoriker Walter Bormann gilt, weiß ich nicht, jedenfalls hat dieſer ſchon 1892 in der Beilage der Allgem. Ztg. Nr. 57 ebenfalls auf die Verwandtſchaft der Anſchauung Shakeſpeare's mit den Ideen, welche Cromwell und ſeine Zeit beherrſchten, hingewieſen; Shakeſpeare, ſagt er, habe dieſe Ideen durch ſeine Dichtung „vorbereitet". Auch über die Hiſtorien Shakeſpeare's, wie über das hiſtoriſche Drama über-

dieſer ſelbſt, der doch ganz gewiß nicht nur ein warmer Verehrer, ſondern auch ein tiefer Kenner Shakeſpeare's war, merkwürdig genug, ſo viel ich mich wenigſtens erinnere — denn es iſt viele Jahre her, daß ich ſein Buch las — auf dieſe in der That tief innerliche Verwandtſchaft ſeines Helden mit dem Shakeſpeare'ſchen unſeres Dramas nirgends hingewieſen hat.[1]) Man geſtatte mir, hier einen Augenblick zu verweilen, die Sache iſt ja ſchon an ſich von großem Intereſſe. Die Aehnlichkeit der Beiden prägt ſich ſchon in ihrer äußeren Erſcheinung aus. Man leſe, was Carlyle — Bd. III. S. 188 der Tauchnitz'ſchen Ausgabe — über die Cromwell's ſagt: „eine recht hübſche Erſcheinung, wie mich dünkt; ein Mann von ſtarkem ſolidem Bau und würdiger, (jetzt theilweiſe) militäriſcher Haltung; der Ausdruck ſeines Weſens Tapferkeit und fromme (devout) Intelligenz, Energie und Zartheit auf der Grundlage der Schlichtheit." Dann „eine Erſcheinung, die hinreicht, Eindruck zu machen, nicht lieblich nach Art männlicher Putzmacherinnen, noch den Anſpruch erhebend, es zu ſein. Ein maſſiver Körperbau; ein großer maſſiver Kopf, von etwas löwenartigem Ausſehen, augenſcheinlich die Werk- und Lagerſtätte eines gewaltigen Schatzes natürlicher Anlagen . . . . Im Ganzen ein echt edles Löwengeſicht und Heldengeſicht." Hält man dieſe Schilderung neben die, die König Heinrich Katharina von ſeinem Aeußeren macht, ſo wird man zugeben, daß die Uebereinſtimmung eine in der That tiefgehende iſt, und auch von ſeinen Augen wird man wohl ſagen können, was Carlyle von denen Cromwell's, daß ſie ernſt, ja ſtreng blickten und unter ſeinen Brauen herausſchauten, als ob er das Leben allein als Arbeit und Streben — labour and endeavour — anſehe.

---

haupt, habe ich nirgendwo klarere und tiefer eindringende, ebenſo wie ſachlich zutreffendere Gedanken aufgeſtellt gefunden, als in einem Artikel dieſes ſelben Kritikers in dem Juniheft von „Unſere Zeit" 1888.

[1]) Nach einer Bemerkung, die ich ſoeben in einem „Baco oder Shakeſpeare" überſchriebenen Artikel von Heinrich Stümcke in Nr. 34 der „Gegenwart" 1894 finde, hat ſich Carlyle für Baco's Autorſchaft der Werke Sh.'s ausgeſprochen. (!)

Aber noch ungleich tiefer geht die Verwandtſchaft der Anſchauung, die Carlyle ſeiner Charakteriſtik Cromwell's zu Grunde legt, mit der Shakeſpeare's in unſerem Stücke. Daß König Heinrich in der Scene mit Katharina ſein Engliſch ſelbſt als das eines Maierhofbeſitzers, nicht eines Königs bezeichnet, haben wir geſehen; Cromwell's Sprache hat dem famoſen „Trocken wie Staub" — Mann in Carlyle's Buch, d. h. der großen Maſſe ſeiner Landsleute, ſtets als ſteif ungelenk, ja, ſogar als geradezu unverſtändlich gegolten. Carlyle ſelbſt aber findet z. B. da, wo er — Bd. 3, S. 173 — von der Rede ſpricht, mit der Cromwell das „kleine" Parlament eröffnet, daß ſeine Sprache „durch und durch glühe von Verſtändlichkeit, von Glaubwürdigkeit, von dem Glanze echter Wahrheit und heroiſcher Tiefe und Mannhaftigkeit"; ſie erſcheint ihm in der That, wie im Allgemeinen alle ſeine Reden, als das bis zu einem ganz einzigen Grade ausgeprägte Ebenbild der Seele, aus der ſie herkam. Und nun fragt er, ob „das nicht der Zweck alles Sprechens und In-Bewegung-Setzens der Zunge ſei", und ſchüttet ſein Herz aus über die Redekunſt, die ſeiner Meinung nach doch in allererſter Linie die Kunſt iſt, etwas Echtes zu ſagen zu haben, nicht aber die, eine vortreffliche Rede zu halten, und Nichts weiter. Hier, wo er auf die Lügenhaftigkeit der Redekunſt zu ſprechen kommt, tritt uns ſogar der eigentliche Grundgedanke der ganzen Darſtellung Shakeſpeare's in unſerem Stück entgegen: „Iſt denn", fragt er, „der Menſch nicht mehr — „ein Fleiſch gewordenes Wort", wie Novalis ihn nennt —, in die Welt geſandt, um, was er von Gottes Botſchaft in ſich trägt, aus ſich heraus kundzuthun und mit allen Mitteln ſichtbar und hörbar zu machen, hierher geſandt und zu einem lebenden Weſen gemacht eben zu dieſem und keinem anderen Zweck? Giebt es denn keine Heiligkeit mehr in der wunderbaren Zunge des Menſchen?" Hier iſt jedes Wort Shakeſpeare wie aus der Seele geſprochen, und nun faſſe man noch einen Zug in dem Bilde in's Auge, das er von Cromwell entwirft, einen Zug, den Shakeſpeare ſeinem Heinrich V. ebenfalls leiht und den

er in einer Weiſe beleuchtet, in dem ihn ſicher auch Shakeſpeare an ſeinem Helden aufgefaßt ſehen will. Ich habe oben einen Einwand gegen die Berechtigung ſeiner Darſtellung des Staates Heinrich's V., als Verwirklichung der ſittlichen Idee auf Erden zu gelten, daß nämlich der Krieg gegen Frankreich ein Eroberungskrieg ſei, zurückgewieſen; dem modernen Menſchen aber drängt ſich leicht noch ein anderer Einwand gegen dieſelbe auf: die barbariſchen Maßregeln, zu denen der König in dem Kriege ſelber greift, die ohne allen Zweifel ernſt gemeinten furchtbaren Drohungen, durch die er die Uebergabe von Harfleur erzwingt, und der Befehl, als die Franzoſen den Kampf noch wieder aufnehmen, die ſämmtlichen Gefangenen aus der Schlacht bei Agincour zu tödten. — Cromwell hat in zwei Fällen die Garniſon eines irländiſchen Platzes mit der Drohung zur Uebergabe aufgefordert, Niemanden am Leben zu laſſen, wenn ſie ihm nicht die Thore öffneten und ſich den Parlamentsbeſchlüſſen unterwürfen. Sie thun es nicht und er läßt nun in der That jeden Mann der Garniſon tödten, die Plünderung aber verbietet er und die Zuwiederhandelnden werden „an Stricken echten Hanfs" aufgehängt. Carlyle aber urtheilt: „Hier haben wir einmal einen Mann vor uns, deſſen Wort eine Sache repräſentirt! Kein Bramarbaſiren (bluster) iſt das und kein in den Lüften verfliegender falſcher Jargon; was dieſer Mann aus ſich heraus ſpricht, das wird zur Thatſache, bei dieſem Manne iſt die Sprache prophetiſch für die That."

Damit ſind wir wieder bei unſerem Thema, dem Worte, angelangt; daß es in unſerem Stück nicht mehr nur lautet: es ernſt nehmen mit dem Worte, ſondern: in dem uns hier bei Carlyle entgegentretenden Sinn ſich vollſtändig mit demſelben identificiren, es wahr machen, wie durch ſeine Thaten, ſo durch ſeine ganze Perſönlichkeit, muß aus dem Obigen ſchon klar geworden ſein. Iſt es doch in erſter Linie das Wort als Name, das hier in Frage kommt, und zwar als Eigenname — zunächſt des Einzelnen, des Individuums als ſolchen, dann aber auch der Völker, der Menſchheitsindividuen. Ganz

sein, was unser Name von uns aussagt, das ist hier das Thema und darin prägt sich auch die Harmonie aus, die nach Shakespeare's Auffassung die Frucht des zuerst noch rein instinctiven, dann aber mehr und mehr bewußten Ringens der Menschheit dieser Stufe nach Anschauung, nach lebendigem Innewerden der Realität des ihr als Trägerin des subjectiven Gottesgeistes eingeborenen Ideals bildet und die er uns in diesem Schlußdrama unseres Cyclus als erreicht vor Augen stellt. Es ist, wie wir gesehen haben, eine Harmonie, die durch die Disharmonie hindurchgegangen ist und dieselbe auch immer noch durchklingen läßt, und es kann nur eine solche sein, da sie ja das Erzeugniß der vollen Herausbildung gerade der ihrem ersten Eindruck nach vielleicht sogar höchst disharmonischen, weil dem Schaffen der Natur entstammten Eigenart des Einzelnen ist. Erreichen es die Einzelnen, ihre eigene Persönlichkeit sowohl wie das Leben ihres Volkes zu einem fest in sich geschlossenen, einheitlichen und lebendigen Organismus zu gestalten, der ja eben als solcher nothwendig ein in sich Harmonisches ist, so ist es — nach Shakespeare's Darstellung — eben weil sie ihre Eigenart voll in sich entwickelt haben und weil sie sich nun so einerseits ihrer persönlichen Selbstständigkeit als Träger des subjectiven Gottesgeistes, andrerseits aber auch der sittlichen Verantwortlichkeit bewußt geworden sind, die sowohl der ideale göttliche Gehalt dieses Geistes, als auch der reale des ihnen mit allen ihren Mitmenschen und insbesondere mit den Angehörigen ihres Volkes gemeinsamen objectiven Gottesgeistes ihnen auferlegt. Als Einzel- wie als Gattungswesen haben sie mit dem Erwachen dieses Bewußtseins in ihnen die Fähigkeit gewonnen — dort, sich zu Herren ihrer sinnlichen Natur ebenso wie der äußern Welt zu machen — hier, sich als lebendige Glieder in den Organismus ihres Volkes einzufügen: der subjective und der objective Gottesgeist haben sich in ihnen zur Einheit verschmolzen, sie sind zu Trägern des sittlichen Geistes geworden und damit zu innerer Harmonie gelangt — nicht nur, ich wiederhole es unter voller Wahrung ihrer Eigenart, sondern gerade da-

durch, daß sie diese nach allen Seiten hin in sich entwickelt haben.

In der That begründet ja Shakespeare die Fleischwerdung des Worts in diesem Schlußwerk unseres Cyclus eben darauf. Man vergegenwärtige sich, was ich oben über die Anschauung sagte, die er demselben zu Grunde gelegt hat. Der Einzelne als solcher, in seiner ihn von allen Andern unterscheidenden, aus dem Ganzen, dem er angehört, herausgewachsenen Eigenart und Einzigkeit — er ist ihr zu Folge ein Hauch aus Gottes Munde, ein bestimmtes göttliches Wort von eigenthümlichem, nur diesem Worte innewohnenden Sinn, der eben in der eigenartigen Gestaltung seines Wesens, in seiner Individualität, sich ausprägt und in dem Wort, dem Namen, den er trägt, bestimmt und deutlich ausgesprochen liegt. Was aber heißt das Andres, als daß er der Idee nach schon von Anfang an eben durch seinen Namen ein Fleisch gewordenes göttliches Wort ist und daß er es auch thatsächlich dann, aber auch nur dann wird, wenn er den Sinn dieses Namens voll in sich verkörpert, wenn er ganz zu dem wird, was er seinem Namen nach schon ist, wenn er also seine Eigenart in sich entwickelt? Ich habe oben schon darauf hingewiesen, wie anschaulich und lebendig Shakespeare diesen Gedanken noch insbesondere durch die Einführung jener nicht nur in sich tüchtigen, sondern auch zu innerer Harmonie gelangten urwüchsigen Charaktere gemacht hat, die Nichts als ihren disharmonischen heimischen Dialekt zu reden vermögen und die — nicht trotzdem, sondern eben dadurch sich als Menschen ankündigen, die ganz sind, was ihr Name von ihnen aussagt, in denen also selbst das mißtönende Wort und in diesem Gott selber Fleisch geworden ist! Was aber von diesen wackeren Männern, das gilt ja auch von allen andern im Lager König Heinrich's, für die sämmtlich nicht nur das Wort in ihrem Munde stets der reine Ausdruck ihrer Gesinnung und damit das sprechende Zeugniß ihrer innern Wahrhaftigkeit ist, sondern die sich auch ihrerseits mit dem Wort, das sie selbst bezeichnet, ihrem Namen, völlig identificiren, es

thatsächlich in sich verkörpe
von dem englischen Volk
rückhaltlose Hingabe aller C
damit gewonnene Begründu
in jedem Einzelnen lebendig
Nationalgeist, diese re
sirung des objectiven Gotte
der Menschheit und mit
subjectiven Geistes nun in

Noch eins habe ich h
Darstellung schließt die
Menschheit auch die Verk
Wort in sich, und zwar
dessen reiner göttlicher G
wie aus dem Ganzen, d
auch durch die Bedeutung
der Sprache der M
Munde es einerseits zum
des jetzt in ihnen leben
heit, also seines Geist
Größe und Herrlichkeit n
König Heinrich nach de
„Tod ausrufen läßt dur
Gott die Ehre nimmt, d
es, den Shakespeare dur
er seine Schilderung de
gegenüber herausgearbeit
durchweg zu ihrer eig
wie ihrer Meinung n
Einzelnen wie der des
ihre Größe ausspricht.

Auch am Schluß
Grundthema desselben,
Gegenstand der Handlu
mit Begründung de

durch, daß ſie dieſe nach allen Seiten hin in ſich entwickelt haben.

In der That begründet ja Shakeſpeare die Fleiſchwerdung des Worts in dieſem Schlußwerk unſeres Cyclus eben darauf. Man vergegenwärtige ſich, was ich oben über die Anſchauung ſagte, die er demſelben zu Grunde gelegt hat. Der Einzelne als ſolcher, in ſeiner ihn von allen Andern unterſcheidenden, aus dem Ganzen, dem er angehört, herausgewachſenen Eigenart und Einzigkeit — er iſt ihr zu Folge ein Hauch aus Gottes Munde, ein beſtimmtes göttliches Wort von eigenthümlichem, nur dieſem Worte innewohnenden Sinn, der eben in der eigenartigen Geſtaltung ſeines Weſens, in ſeiner Individualität, ſich ausprägt und in dem Wort, dem Namen, den er trägt, beſtimmt und deutlich ausgeſprochen liegt. Was aber heißt das Andres, als daß er der Idee nach ſchon von Anfang an eben durch ſeinen Namen ein Fleiſch gewordenes göttliches Wort iſt und daß er es auch thatſächlich dann, aber auch nur dann wird, wenn er den Sinn dieſes Namens voll in ſich verkörpert, wenn er ganz zu dem wird, was er ſeinem Namen nach ſchon iſt, wenn er alſo ſeine Eigenart in ſich entwickelt? Ich habe oben ſchon darauf hingewieſen, wie anſchaulich und lebendig Shakeſpeare dieſen Gedanken noch insbeſondere durch die Einführung jener nicht nur in ſich tüchtigen, ſondern auch zu innerer Harmonie gelangten urwüchſigen Charaktere gemacht hat, die Nichts als ihren disharmoniſchen heimiſchen Dialekt zu reden vermögen und die — nicht trotzdem, ſondern eben dadurch ſich als Menſchen ankündigen, die ganz ſind, was ihr Name von ihnen ausſagt, in denen alſo ſelbſt das mißtönende Wort und in dieſem Gott ſelber Fleiſch geworden iſt! Was aber von dieſen wackeren Männern, das gilt ja auch von allen andern im Lager König Heinrich's, für die ſämmtlich nicht nur das Wort in ihrem Munde ſtets der reine Ausdruck ihrer Geſinnung und damit das ſprechende Zeugniß ihrer innern Wahrhaftigkeit iſt, ſondern die ſich auch ihrerſeits mit dem Wort, das ſie ſelbſt bezeichnet, ihrem Namen, völlig identificiren, es

thatsächlich in sich verkörpern. Und dasselbe gilt endlich auch von dem englischen Volk als Ganzem, in dem sich durch die rückhaltlose Hingabe aller Einzelnen an dasselbe und durch die damit gewonnene Begründung des öffentlichen Lebens auf den in jedem Einzelnen lebendigen und über jeden hinausreichenden Nationalgeist, diese reinste und unmittelbarste Individualisirung des objectiven Gottesgeistes, die Fleischwerdung Gottes in der Menschheit und mit ihr die Realisirung des Ideals des subjectiven Geistes nun in der That vollzogen hat.

Noch eins habe ich hier hinzuzufügen: nach Shakespeare's Darstellung schließt die Fleischwerdung des Wortes in der Menschheit auch die Verherrlichung Gottes durch das Wort in sich, und zwar sowohl durch das Wort als Name, dessen reiner göttlicher Gehalt nun überall aus den Einzelnen wie aus dem Ganzen, das sie bilden, hell herausstrahlt, als auch durch die Bedeutung, die es hier als Grundelement der Sprache der Menschen gewonnen hat, in dessen Munde es einerseits zum Träger und Ausdruck, ja, zum Symbol des jetzt in ihnen lebendig gewordenen Geistes der Wahrheit, also seines Geistes geworden ist, und andererseits seine Größe und Herrlichkeit noch ausdrücklich verkündigt, wie ja z. B. König Heinrich nach dem „wundervollen" Sieg bei Agincour „Tod ausrufen läßt durch das Heer, wenn Jemand prahlt und Gott die Ehre nimmt, die einzig sein ist." Dieser Gedanke ist es, den Shakespeare durch den Contrast veranschaulicht, zu dem er seine Schilderung der Franzosen der seines eigenen Volkes gegenüber herausgearbeitet hat; läßt er doch jene sich des Worts durchweg zu ihrer eigenen Verherrlichung bedienen, gerade wie ihrer Meinung nach auch ihr Name, der eigene jedes Einzelnen wie der des Ganzen ihres Volkes, schon in sich selbst ihre Größe ausspricht.

Auch am Schluß des Stückes klingt uns noch wieder das Grundthema desselben, die Harmonie, entgegen. Der hier den Gegenstand der Handlung bildende gewaltige Kampf — er endigt mit Begründung der Harmonie zwischen den Völkern,

die ihn führten. Wie die Herzen König Heinrich's und Katharina's, so werden auch die beiden Länder, sagt Königin Isabella, in Zukunft „eins sein, wie Mann und Weib, die zwei, doch eins in Liebe sind . . . Englische und Franken werden nur die Namen von Brüdern sein.“ Und dazu nehme man nun noch die Schilderung der furchtbaren Disharmonie, die der Krieg in dem Naturleben des von ihm betroffenen Landes, wie in den Menschen selbst hervorruft. Aus den Menschen macht er, sagt der Herzog von Burgund — Act 5, 2 — „Wesen, die einzig nur auf Blut gerichtet sind, zum Fluchen, finstern Blicken, loser Tracht und jedem Ding, das unnatürlich scheint,“ und wie schildert der Herzog erst nicht nur die Verwüstung des herrlichen Gartens Frankreich, die sein Werk ist, sondern auch und sogar vorzugsweise die gerade die Disharmonie so grell in sich ausprägende Verwilderung desselben, die schon allein deshalb um sich gegriffen hat, weil die zu seiner Pflege berufene Menschenhand fehlte! Der Friede dagegen, der jetzt herrschen wird — ihn nennt der Dichter hier den „Pfleger aller Kunst und Ueberflusses und freudiger Geburten,“ den Pfleger auch der „Wissenschaften“, die den Menschen lehren, sein Land zu zieren, also ihm den Stempel der Harmonie aufzuprägen.

Besondere Bemerkungen habe ich hier nicht nachzutragen, es sei denn die, daß Shakespeare auffallender Weise Falstaff, den er doch in den beiden Theilen Heinrichs IV. als einen der Hauptträger des Themas dieser Stücke hinstellte, hier, wo er allerdings nur noch sein Sterben, dieses aber ungemein lebendig schildert, außerhalb des Themas unseres Dramas stehen läßt. Oder sollte es etwa doch aus der Auffassung der vortrefflichen Frau Hurtig herausklingen, die ihn von hinnen scheiden läßt, „als wenn er ein Kind in weißem Taufkleid gewesen wäre,“ die aber doch hinzusetzt, daß er ein Stücker drei oder vier Mal: Gott! Gott! Gott! ausgerufen habe, und die diesen Namen im Munde des Sterbenden als einen seine innere Harmonie störenden Mißklang empfunden hat?

Druck von C. H. Schulze & Co. in Gräfenhainichen.

THE BORROWER WILL BE CHARGED AN OVERDUE FEE IF THIS BOOK IS NOT RETURNED TO THE LIBRARY ON OR BEFORE THE LAST DATE STAMPED BELOW. NON-RECEIPT OF OVERDUE NOTICES DOES NOT EXEMPT THE BORROWER FROM OVERDUE FEES.

WIDENER
BOOK DUE
MAY 23 1982
CANCELLED
MAY 23 1982

12466.41
Shakespeare's zweiter mittelalterli
Widener Library 003629664
3 2044 086 731 858